CUPRINS

CONTENTS

Estetica vizualului în opera lui Horia Bernea

Lector univ. dr. Miruna Cărăușu
Universitatea Dunărea de Jos Galați
miruna.carausu@ugal.ro

Abstract

The beginning of the Bernea's works are marked by the centering of artist interest on the study of the body. The effects of first paintings are the result of numerous research studies which highlight the importance of the hua and the nature. The fundamental priority condition for conducting his masterpieces was the knowledge of the history of his country. During this period, he started to introduce romanian popular art in his paintings and he stylished monumental structures. In this context his all work is based on promoting the entire popular romanian art and the knowledge of spiritual christian religion.

***Keywords**: painting, museum, monumental, composition, art, folk art*

În cei 62 de ani petrecuţi pe Pământ, între 14 septembrie 1938, când s-a născut la Bucureşti, şi 4 decembrie 2000, când a murit la Paris, pictorul a cercetat permanent lumea din jur şi lumea dinăuntru deopotrivă, în vremuri în care totalitarismul făcea ravagii. Întreaga existenţă a artistului Horia Bernea se leagă de arta sa și de Muzeul Țăranului Român. Cercetarea artistului s-a coagulat pe analiza lumii dimprejur dar mai ales a lumii interioare. Sâmburele credinței provenit dintr-o familie de intelectuali credincioși se dezvoltă armonios și îmbracă formele personale ale artistului. În arta sa pulsează un puternic filon etnologic, transmis, probabil, pe linie paternă, tatăl său fiind etnologul Ernest Bernea.

Pe lângă interesul pentru etnografie, moștenit de la tatăl său, își dezvoltă și pasiunea pentru domenii precum botanica, geologia și astrofizica. Abia în 1957 se produce o conștientă atașare față de pictură, când începe să lucreze nuduri. Urmează cursurile institutului Pedagogic ,,Sorbona", debutează la Cenaclul Tineretului al UAP alături de Paul Neagu și participă în grupul de peisagiști de la Poiana Mărului. Lucrările sale ajung în expoziții de grup la Centrul Georges Pompidou, Paris și la Bienala de la Veneția. Lucrează la Tescani, Văratec, și chiar la Paris. Are expoziții personale în București, Anglia, Scoția. Debutează ca artist avangardist, ulterior își croiește

o poziție aproape de esențializare. În viziunea sa, calitatea de avangardist ,,înseamnă să fii cel care ești înainte, explorezi și deschizi terenul”[1]

Andrei Pleşu scrie despre arta sa: „pictura lui circumscrie un fel de paradis terestru, în care vocile Occidentului şi ale Bizanţului se întrepătrund”, iar reperele principale sunt „pe de o parte, evidenţa lumii, pe de alta, misterul ei: «grădinile» şi «iconostasul»”.

Sentimentul firescului străbate întreaga sa opera. Se evidențiază în lucrările artistului secvențe nocturne ce cuprind stări profunde. Acestea în intimitatea lor alcătuiesc firea lucrurilor. Horia Bernea produce din arta sa un mijloc de comunicare între existența concretă și ceea ce este o stare abstractă. Opera sa este ancorată într-un firesc palpabil în care prezența unui Dumnezeu ortodox este pregnantă, alcătuind un substrat esential și fecund pentru pictura sa. Apelează cu interes și nostalgie la tradiție și își sprijină crezul artistic cercetând modernitatea.

Ultima perioadă a vieții poate fi numită o etapă a împlinirii. Încărcat de trăire autentică și cultivând un adânc respect față de zestrea țărănească, Bernea își vede visul împlinit. În 1990 el devine directorul Muzeului Țăranului Român prin hotărarea lui Andrei Pleșu, ministrul culturii din acea vreme iar în 1996 instituția devine prima din Europa care a primit titlul ,,muzeul european al anului”. După revoluția din 1989, Muzeul Ţăranului Român, în clădirea pe care o ocupase Muzeul Lenin - Stalin şi apoi Muzeul Partidului, își continuă existența și își începe perioada de mari transformări.

Compozițiile picturale, ce stau sub seria ,,Prapor” divulgă autentica trăire ce se bazează pe un tradiționalism pur. Lucrate în scheme compoziționale simple, clare, lucrările surprind transparențe rafinate, cu iz impresionist, peste care amprentează caligrafii naive. Amintind de baticul sacru al țărăncei romånce, acest simbol al eternului creștinism devine element pictural.

Pictura lui Bernea materializează un crepuscul nationalist vibrat de un suflu clasic elen. Direcții compoziționale monumentale conturează seria *Praporelor* și proiectează un ansamblu caleidoscopic articulat. Au ceva special aceste presupuse secțiuni în cruce greacă, parcă formând relevee fragmentate ale unui spațiu sacru al bisericii. Bernea transpune în picturile sale harul iconic al unui ortodoxism pur și elevat.

Seria de *Porți împărătești* vibrează prin tușa ritmată, aplicată pe suprafețe clare, decorative, cuprinse de o cumințenie specifică locului. Totul în opera lui Bernea respire tămaia și cărbunele din altarul jertfei. Segmentarea

[1]https://www.formula-as.ro/2020/12/07/doua-decenii-de-eternitate-horia-bernea-un-pictor-si-un-om-urias/

minuțioasă a suprafețelor și geometrizarea matematică a spațiului susțin puternice influențe postimpresioniste cu unele accente fauve.

Arta lui Bernea se afirmă ca un real accelerator de particule. Fire directă, dar și o persoană ce îmbină contrariile, artistul păstrează toată viața o vie aversiune șață de spiritul comunist. Manifestările sale artistice și demersul creator sunt un permanent răspuns la această adevărată ”ciumă” politică.

Într-un interviu acordat de Costion Nicolescu în Cotidianul, 1994, în care descrie relația cu marele artist, acesta declara ,,M-am trezit aşa, încet, o întâlnire, altă întâlnire, petrecând împreună seri şi discutând îndelung, uneori aprins. Şi a fost perioada de zece ani de lucru în preajma lui, la Muzeul Ţăranului Român. L-am cunoscut așa cum a fost. Un bărbat important al ţării sale, pe care a slujit-o cu nobleţe. Un om genial, în sensul cel mai autentic şi frumos al cuvântului. Un om cu vocaţie de ctitor și un pictor extraordinar, într-un timp cu multe provocări”.

Opera lui Bernea conține un misticism rural ce îi conferă o amprentă spiritual elaborată. Seriile de *Catapetesme, Grădini, Strane, Interioare, Columne, Prapuri,* pictate dupa 1971 definesc un artist profund religios. Tocmai misticismul acesta mioritic, devine liantul dintre pictură și sculptură și dintre lumina candelei și lumina zilei.

Născut de ziua Crucii, 14 septembrie, acest simbol îi va da prilejul unei permanente urmăriri. La varsta de 5 ani realizează un desen *Covor cu cruci,* redeschide Muzeul Tăranului Român cu expoziția Crucea, pictează cruci în biserica Sf. Grigorie Palama din Campusul Politehnicii şi a fost cooptat în comisia care a analizat proiectele pentru Catedrala Mântuirii Neamului.

Pictează seria de *Dealuri,* de inspirație transilvăneană, lucrări ce trăiesc cosmosul mioritic. Motivele inspiraționale pornesc din zona Poiana Mărului, unde și-a petrecut copilăria. Structuri compoziționale monumentale, aceste forme parcă de pe altă planetă, descriu un univers complex. Suprapunerile formelor invocă o hartă a unui univers ideal, aflat parcă la o limită îndepărtată a memoriei timpului. În seria *Dealuri,* cerul devine brusc plin, dur, material. Pământul, viața, devine transparent, decorul se metamorfozează într-un film al recoltelor și al minunii. Spațiul terestru deschide cartea timpului și astfel vizualizăm istoria, sângele martirilor, aurul din adâncuri, luptele pentru păstrarea libertății și mirosul pâinii. Fragmentarea decorativă a loturilor de pământ conduce la apariția unor structuri cromatice unice. În viziunea sa dealul plasează ansamblul complex al unui univers familial. Dealul lui Bernea echivalează cu anatomia unei zeități ancestrale iar forma capătă aspect de pântece gata să reverse viață.

Fixându-și un regim de lucru inițial clar, de a picta un deal pe lună, artistul se vede forțat să-și modifice timpul alocat după ce numai în patru zile

termină primul deal. Programul canonic pe care și l-a impus a fost rapid modificat deoarece scopul era acela de a evita rutina. Formele de relief pictate de Bernea nu sunt simple peisaje, ci simbolizează radiografiile unor teritorii decupate din univers.

Coloanele lui Bernea sugerează un Axis Mundi și întrupează ancestralul. Real nimb al grației divine, materializarea timpului în albul marmurei se perindă în momente diferite ale istoriei. Ceva din spiritul antichității greco-romane echilibrează pictura lui Bernea. Verticala coloanei înnobilează spațiul intim creator în care s-a născut suprapunând simboluri concrete.

Coloanele lui Bernea solicită un sens al demodernității ancestrale. Arta sa conține motive moderne cât și material antimodern. Conceptul de ,,demodern" sugerează astfel solicitarea autorului de a afla noi itemi spre un parcurs unic. Demersul său artistic dorește să materializeze raționalul și spiritualul într-un poem cromatic. Seria acestor piloni, a acestor aștri verticali canalizează repere în timp și segmentează atemporalul.

Într-un interviu acordat în anul 1998 artistul declară ,,Pasiunea recuperatoare e, din partea mea, un fel de avangardă pe dos. Eu dând avangardei un sens extrem de nobil, pe care nu l-a avut din păcate întotdeauna, anume acela de ieşire din rutină şi de efort; ieşire din confortul unui stil închegat, încheiat, bine învăţat pe dinafară, fără riscuri".[2]

Tema *Grădinilor* implică surse multiple. Într-o aventură monastică, alegorică, ritmul luminilor și a umbrelor completează planurile vertical și orizontale. Artistul implică în decorul intim al Grădinii detalii despre mobilier, draperii sau fragmente de gard. Aceste raiuri ale unei Semiramide de origine carpatică, cu parfum de mahala impresionistă, surprind prin picturalitate și prospețime. Compoziții ample, ce denotă dinamism și suflu prin structurile compoziționale utilizate, parcurg un circuit romantic. O veșnică primăvară, o permanentă stare florală, o tușă vibrată și fragmentată, iată clipa ce rămâne în timp. Ceva ce amintește de o grădină botanică, un aer de pădure tropicală, acompaniate de un familiar parfum al unei case de la țară. Există o permanentă implicare a nevoii de autentic românesc în arta lui Bernea, artist hrănit cu hrana vie a culturii românești pe care a iubit-o până la sfârșit. Grădinile sale trădează dorul de peisajul autohton.

Arta managerială a lui Horia Bernea urmează regulile realizării unei picturi: construcția compozițională, desenul, ritmul, cromatica. Muzeul Țăranului Român intră sub lupa minuțioasă a unui extraordinar organizator. Precum atunci când pătrunzi în spațiul sacru al unei biserici te cuprinde un

---

[2]DilemaVeche nr. 921 din 2 – 8 decembrie 2021

fior, astfel există o ordine divin-estetică a spațiului pe holurile și în încăperile muzeului.

Dealurile lui Bernea emană viață, contemplare și o sacralitate mioritică. Este tipic plaiului românesc acest peisaj, această scurgere a timpului, un univers al renașterii post-mortem. Țese Bernea doinele cu lacrimi de culori vii într-un centru vizual acustic. Se concepe un freamăt lăuntric sincer, pornește un ritm atemporal al vizualului.

Coloana lui Bernea concurează cu coloana lui Brâncuși și devine chipul mamei, stâlpul casei, al eroului anonim și al mamei ce-și așteaptă copilul de la război. Într-o veșnică așteptare, prinde rădăcini și monopolizează o poziție monumentală. Verticalitatea moale a unui calcar viu, ce-și toarce firul unei povești la gura sobei. Lucrările lui Bernea joacă un film unde secvențele se succed cu spații diferite de redare. Grădinile sale ce amintesc de Semiramida, Coloanele unui templu rural, Catapetesme ce străbat sacrul, Merele ce surprind un realism monumental, Praporii și cam toate temele abordate de-a lungul vieții respiră credința, dor de neam, dor de bunici, adică viața veșnică. Să fii atât de bine ancorat în autenticul acestui spațiu dunărean a însemnat pentru Bernea pașaportul unei călătorii plenare.

Certitudinea unei viziuni umane, ce vizează ancestralul romanțează portretele sale. Surprinse de o statică relaxare, o dornică năzuință a unei povești cu final fericit, figurile sunt surprinse într-o maximă eliberare. Compoziții simple, frontale, sunt limpezite de o franchețe a gestului. Privirea crudă, vie, sinceră povestește un cânt eroic. Parcă puse pe altarul unei jertfe iminente, într-un spațiu social atipic dornice să exprime adevărul. Frontalul, poziția de jertfă, sinceritatea, aceste caracteristici surprind figurile rafinate și solemne ale artistului. Însăși această solemnitate a unei permanente priviri solicită publicului sentimentul unei reciproce sincerități.

Bernea, pictor de o rară inteligență cromatică, un compozitor al spațiului sacru, sincronizează într-un ritm perfect umanul lumesc cu sacrul bisericesc. De un rafinament stilistic orientat către *duecento*[3] Italian, opera sa absoarbe tușele vibrate ale lui Vincent Van Gogh și modelate de compunerea monumentală a lui Modigliani[4].

Manager iscusit, Horia Bernea visează la un sens artistic compact, cu rădăcini adânci infipte în pământul scăldat în sângele eroilor pe care picură esența artei europene de calibru. Datorită vocației sale pentru autenticul românesc, Muzeul Țăranului Român oferă o imagine clară, sinceră, pură și complexă a universului rural autohton, imagine completată de lucrările sale

3 Cuvânt care indică arta, literatura și în general cultura italiană din secolul XIII

4 Amedeo Modigliani (1884- 1920) a fost un pictor și sculptor italian stabilit în Franța, reprezentant al "Școlii Pariziene" (*"École de Paris"*),

pictate. Pictează cu iscusința cu care gândește și pune în practică proiectele sale manageriale. Opera lui Bernea este și va fi o permanentă răscolire a unui trecut viu gata sa fie jertfit într-un nou act creator.

Categoric pasiunea pentru tradiție și pentru arta populară este sădită încă din copilărie. Fiind martor direct al activității profesionale al tatălui său, care a făcut parte din Școala lui Dimitrie Gusti și care a scris mult despre civilizația română sătească, Bernea este efectiv sedus de arta și civilizația țărănească.

Opera sa complexă oferă o imagine cuprinzătoare a spațiului românesc, ca intersecție a influențelor orientale și occidentale, imagine creată din materia unui crez sincer.

Bibliografie

ARNHEIM, Rudolf, 1995, Forţa centrului vizual, ed. Meridiane, Bucureşti, 1995
BERNEA Horia, BACONSKY Teodor, 2001,Roma caput mundi, ed. Humanitas,București
COSTINA Sorin, 2014, Orizontul Bernea, Expoziția Horia Bernea Mogoșoaia, ed.Centrul Cultural Palatele Brâncovenești
FLEMING ,Willim,1983, Arte si idei, vol.2, ed. Meridiane, București
HĂULICĂ Dan, CRIȘAN Magdalena, 2003, Caiet Horia Bernea, ed.MNAC, București
OROVEANU Mihai, 2007, Horia Bernea 1938- 2000, ed. Noi Media Print, București
SÂRBULESCU Mihai, 2015, Despre ucenicie, ed. Ileana, București

Complexitatea structurilor perspectivale în opera lui Sam Szafran

Lector univ. dr. Corcăcel Constantin-Adrian
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
adriancorcacel@gmail.com

Abstract:

In the visual arts, the creation of the painter Sam Szafran represents an artistic landmark of the end of the last century in terms of the use of the pastel technique in the development of unique, innovative compositional structures. The in-depth stylistic experiments by mixing pictorial techniques but also the diverse themes extracted from his own life experience are characteristics that develop the specific and unique imprint of his works. Sam Szafran describes compositional spaces dominated by well-crafted principles that give rise to complex surrealist framings. The stairs, the workshop or the contorted plant architectures are Sam Szafran's conceptual proposals for a special exploration of interiors, elaborating in this way true ambient projects. In turn, pastel, thanks to its special pigment qualities, is the working medium that helps both the spontaneous execution of line networks and the imitation of various materials.

Key words: *pastel, contemporary art, painting, drawing, pigment, figurative, Sam Szafran.*

Sam Szafran[1] a fost unul dintre artiștii secolului trecut care a studiat și experimentat diverse stiluri și modalități de lucru, fiind cunoscut prin abordarea tehnicii pastelului la scară monumentală cât și prin seriile de subiecte în care acesta introduce structuri compoziționale inovatoare cu diverse efecte perspectivale. Astfel că, teme precum *scările* spiralate, arhitecturi interioare ori *feuillages* (studii după elemente vegetative aflate în interioare) sunt subiecte născute din amintirile copilăriei sale agitate petrecute în timpul evenimentelor celui de-al doilea război mondial. Astfel de imagini compun scene suprarealiste cu spațialități compuse din unghiuri de vedere

[1] Sam Szafran sau Samuel Berger (n. 1934 – d. 2019), pictor pastelist, gravor și desenator francez de origine polono-evreiască care nu a urmărit o încadrare în tendințele sau stilurile contemporane, care a experimentat în pastel compoziții suprarealiste cu inedite efecte perspectivale.

multiple, în care sutele de detalii par aflate într-o continuă mișcare formând imagini iluzorii ce capătă un aspect instabil.

Însă, Szafran nu urmărește un curent anume, nefiind atras de nici un reper stilistic. Probabil că, fiind mai mult un autodidact, observă că se simte mult mai confortabil ilustrând imagini reale ale prezentului sau ale trecutului său, fără a fi nevoit să întrebuințeze vreo *matriță* studiată în prealabil.



Fig. 1. Sam Szafran (1934-2019), *„În stomac d`H”*, (1958), 196 x 272 cm., tehnică mixtă pe lemn.

Datorită faptului că este un bun desenator, Szafran consideră că abstractizarea prin eliminarea formei exterioare a obiectelor, îi îngrădește libertatea de a se exprima prin desen și de a-și manifesta măiestria artistică. În timp, devine un solitar care, prin neutralitatea sa vis a vis de orice curent artistic, se atașează mediului său imediat căutând să exprime prin opera sa abundența de forme ale spațiului său real. Chiar dacă frecventează în prima parte a carierei sale atelierele unor mari artiști avangardiști cum ar fi Jean Tinguely, Joan Mitchell sau Alberto Giacometti, Sam Szafran se apropie din ce în ce mai mult de reprezentarea figurativă, explorând mai ales modalitățile expresive ale pigmentului de pastel cretat sau uleios, devenind în acest fel un împătimit al firmei de pastel *Roche*. Ca exemplu al acestei tranziții este lucrarea de la figura 2 în care Szafran se întrebuințează de pigmentul cretat al pastelului pentru transpunerea pe foaie a unor forme verzi, modulate, care sunt vizibile datorită traseelor de linii galbene, contorsionate, fluide,

suprapuse pe fundalul dominat de nuanța roșie. „Nuanțele stringente ale frunzelor zdrențuite, ritmul de uragan al descompunerii organice, opoziția dureroasă a roșului și a verdelui... totul contribuie la a face din această operă un teatru în care se desfășoară o dramaturgie existențială”[2].



Fig. 2. Sam Szafran (1934 – 2019), *Fără titlu* sau *Varza* (1961), 74 x 65,5 cm, pastel pe hârtie, colecție particulară.

De la o lucrare la alta pictorul își remodelează sursa de inspirație, adică propriul său atelier, redecorându-l cu o multitudine de elemente vegetative și nenumărate ritmuri de linii și forme reprezentând ferestre, serii de rafturi, balustrade, scări ori sute de seturi de pastel. Szafran devine creatorul propriului spațiu interior, constituind o complexitate de structuri, care, prin abundența detaliilor și a excesului de ritmuri de linii generează sofisticate modele compoziționale. În fine, principiul de unitate prin diversitate, devine

[2] *Connaisance des artes – hors-serie,* ed. SFPA, 2022, H.S. no. 998, pag. 34.

motto-ul care funcționează perfect pe întregul discurs artistic al lui Sam Szafran. Din acest punct de vedere se poate face analogie între cunoscutul impresionist Claude Monet[3] și Sam Szafran, mai ales prin prisma faptului că ambii sunt designerii propriilor imagini inspiraționale (Fig. 3).





a. b.

Fig. 3. a) Claude Monet (1840-1926), *„Alee în grădină la Giverny”* (1902), 92 x 89 cm., ulei pe pânză, Muzeul de Istorie a Artei, Viena, Austria; b) Sam Szafran (1934-2019), *„Interior II”* (1972), 119.4 x 81, 3 cm, pastel, The Metropolitan Museum of Art, New York, S.U.A..

Astfel, Monet a dezvoltat un maiestuos proiect ambiental prin elaborarea unei grădini japoneze la Giverny, plantând mii de flori care îi asigurau artistului pe perioada întregului an calendaristic obținerea spectacolul cromatic și structurile naturale indispensabile creativității sale. În aceeași notă, Sam Szafran apelează la același principiu devenind scenograful propriilor spații interioare cum ar fi atelierul sau imprimeria. Deși par a fi niște dispuneri incoerente, ansamblurile sale compoziționale au la bază principii schematice intens elaborate. Atât la Monet cât și la Szafran excesul, împletirea de structuri vegetative și haosul atractiv al configurațiilor scenice sunt trăsături comune, cei doi artiști vizuali căutând frumosul și autenticitatea prin elaborarea de veritabile proiecte ambientale. De asemenea, o notă

[3] Oscar-Claude Monet (n. 1840 – d. 1926), pictor francez reprezentant al Impresionismului, dedicat surprinderii efectelor atmosferice din natură prin lucrul în plein-air.

comună este latura perspectivală explorată la maximum de către ambii artiști, elementele compoziționale conducând vederea către un punct focal, Monet punând accent pe redarea adâncimii cu ajutorul efectelor cromatice, pe când Sam Szafran printr-o descriere liniară, uneori spiralată.

Szafran propune privitorului diverse experimente arhitecturale introducând concomitent în același spațiu compozițional mai multe unghiuri perspectivale, ceea ce provoacă interesante iluzii scenice. Contorsionarea spațiului prin construirea de structuri spiralate este trăsătura dominantă a seriei de lucrări cu tema *scărilor*. Prin studierea contrastelor de lumină și umbră proiectate pe casa scărilor, pictorul formează un joc derutant de vederi instabile, căutând să imprime imaginilor un aspect dinamic de vertij. Astfel de imagini sunt asociate cu spaima suferită de către artist în copilărie, în perioada de continuă fugă din calea naziștilor.

Scările interioare, reprezentate prin dinamica spiralelor care duce privirea către puncte focale de neatins, sunt precum niște trasee elaborate ale timpului fără a avea un început ori un sfârșit. Szafran readuce în memorie prin aceste lucrări amintiri din trecutul său în care persoane dragi au pierit în timpul războiului.



Fig. 4. Sam Szafran (1934 - 2019), *„Scara Rue de Seine”* (1981), 54 x 35,5 cm, pastel pe hârtie maruflată pe carton, Galeria *Jacques Elbaz,* Paris, Franța.

Bun desenator și fin observator al detaliilor, Szafran devine un împătimit al tehnicii de pastel, conștientizând avantajele acestui medium de lucru, cum ar fi: execuția spontană ce permite imprimarea trăirilor de moment, crearea facilă a rețelelor de linii ce pot exprima diverse texturi dense care, la rândul lor, pot imita nenumărate tipuri de materialități. Putem observa astfel de exerciții în pastelurile sale cu tema *escalier* unde, pastelul extrasoft, datorită calităților pigmentare, poate fi întins cu ușurință pe suprafața suportului dezvoltând treceri subtile între tonuri și nuanțe, permițând artistului să creeze într-un termen scurt variante ale aceleeași teme, ca în figura 4.



Fig. 5. Fotografie din expoziția ***Sam Szafran – Obsesiile unui pictor*** (Musee de L`Orangerie, Paris).

Astfel de lucrări produc efecte optice delirante aducând aminte de cadrele scenice din filmele suprarealiste ale lui Alfred Hitchcock precum *Vertigo* ori *Psycho*, care descriu aceleași note de suspans și de mister. Aceste trăsături explorează în principal temerile și iluziile umane.

De altfel, temerile și iluziile personale care l-au urmărit pe Szafran de-alungul carierei artistice, au stat la baza apariției celor câteva subiecte importante studiate de către pictor, cum ar fi: scările, atelierul sau frunzișul. În majoritatea lucrărilor sale prezența umană are o importanță minoră fiind ascunsă într-o iluzorie postură de siguranță, în spatele arhitecturilor vegetale ori a desișului de forme și linii complexe. De asemenea, pastelul, ca element compozițional în sine, apare deseori în tema interiorului de atelier, Szafran folosindu-se des de ritmicitatea formelor cilindrice ale bastonașelor de pigment uscat (vezi, figura 6). În acest fel iau naștere încadrări suprarealiste ce generează structuri geometrice din cele mai complexe. Inovatoarele scene compoziționale ale lui Szafran demonstrează calități excepționale de rezolvare a spațiului compozițional prin asigurarea principiului de unitate prin diversitate. Având o gândire matematică dominată de principii constructive bine elaborate, artistul desfășoară pe suprafața compozițională scheme de forme infinite care au la bază o coerență unitară. Tot acest proces creativ denotă o muncă de cercetare asiduă, aproape obsesivă, pusă în slujba diversificării modalităților de exprimare plastică.



Fig. 6. Detaliu din lucrarea *Atelierul din strada Crussol*, 1972, pastel pe hârtie.

Un alt subiect dezbătut de către Szafran a fost interiorul imprimeriei Bellini, numele acesta fiind dat propriului atelier de gravură ca un omagiu adus marelui pictor venețian al Renașterii. Fiind și gravor, Szafran înființează acest studio împreună cu doi asociați, pe strada Fauburg-Saint Denis din

Paris. În astfel de lucrări Szafran generează din nou întretăieri și suprapuneri de elemente arhitecturale, cum ar fi seturile de scări și balustrade sau ritmurile plăcilor de litografie, lăsând din loc în loc să se întrevadă în ultim plan culoarea naturală a suportului de lucru, dând în acest fel naștere unor spații de culoare plată cu aspect decorativ (Fig. 7). Artistul propune și în acest caz o abordare perspectivală din cel puțin două puncte de vedere, explorarea formelor reale fiind dominată de aceleași bogate și variate rețele de configurații liniare. Frumusețea imaginii din figura 7 constă în acest algoritm al structurilor ascendente și descendente care produc senzații vizuale abisale, demne de un maestru al geometriilor spațiale.

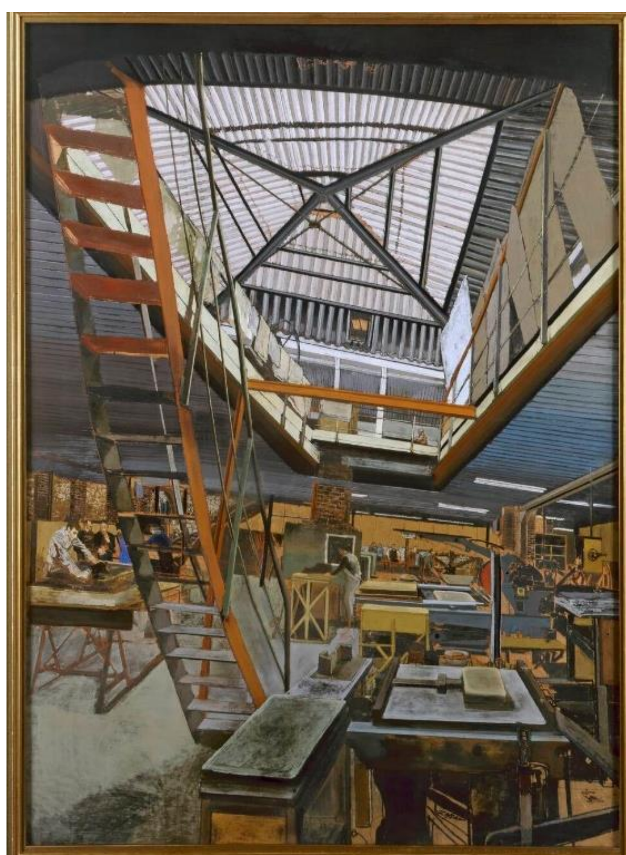


Fig. 7. Sam Szafran (1934 – 2019), *Imprimeria Bellini* (1972), 139 x 100 cm., pastel pe hârtie, colecție particulară.

Această imagine este reprezentativă operelor lui Sam Szafran datorită abundenței detaliilor și diversității perspectivale care creează un haos controlat. Această *dezordine îmblânzită* indică readucerea în prim plan a

stărilor emoționale din trecutul său îndepărtat, din perioada adolescentină, când, fără tatăl pierdut în lagărele naziste, artistul devine un tânăr răzvrătit și un personaj antisocial, insuportabil.

Un alt subiect dezbătut de către Szafran este cea a frunzișurilor și a descrierilor vegetale în care formele frunzelor de ferigă, filodendron sau ficus compun armături arhitecturale monumentale. Astfel de imagini experimentate în tehnica acuarelei cât și în tehnici mixte introduc privitorul într-un labirint vegetativ fragil și luxuriant ce formează șiruri de forme și linii dense, contorsionate precum niște capilare fremătătoare (vezi, figura 8). Prin mixarea pastelului cu acuarela, artistul își diversifică modalitățile de expresie plastică, reușind să imprime un aspect de pulverizare a materiei organice, remodelând-o prin dizolvare și efecte de transparență.



Fig. 8. Sam Szafran (1934 – 2019), *Vegetație în atelier* (1980), acuarelă și pastel pe hârtie, 106,5 x 75 cm., colecție particulară.

Printr-o descriere constantă a plantelor, artistul a realizat mai multe serii de *frunzișuri*, unele monocrome - desenate în pastel și cărbune, altele policrome - descriind în special frunzișuri albastre – cu ajutorul pastelului și a culorilor de apă. Această obsesie față de abundența structurilor vegetale întipărește operelor cu această temă o atmosferă magică aparte, unică, ce creează stări emoționale profunde care iau naștere pe fundalul acestor așa zise *invazii din interior*.

Sam Szafran, trăind izolat, în propriul său atelier, stând departe de societate și de curentele contemporane, își caută echilibrul creativ apelând la excesul ritmurilor de forme și de aliniamente liniare, apelând întotdeauna la explorarea realității din mediul apropiat. Astfel, putem deduce că opera sa reprezintă un cumul de inovatoare scheme arhitecturale ambientale construite pe substratul psihologic al trăirilor personale din trecut.



Fig. 9. Fotografie cu artistul Sam Szafran în interiorul propriului atelier din strada Mallakof, Paris.

Necochetând cu un curent anume, totuși, artistul se menține pe o anume axă a Suprarealismului. Prin acumulările de unghiuri ireale ale obiectelor de interior dar și prin multitudinea de detalii și efecte perspectivale amețitoare,

autorul introduce de fapt abstractul în concret. Artist cerebral, inteligent dar mai ales inovativ, Sam Szafran aduce în atenția publicului pasiunea sa pentru pentru acest medium uscat de pictură cum e pastelul, punând în valoare câteva dintre calitățile excepționale ale acestuia cum ar fi tactilitatea și exprimarea materialității.

Bibliografie:

1. CĂLINESCU Matei, 2017, *Cinci fețe ale modernității*, Iași, ed. Polirom.
2. CREEVY Bill, 1999, The Pastel Book, Materials and Techniques for Today`s Artist, New York, ed. Watson-Guptill Publications.
3. RAȚIU Dan-Eugen, 2012, *Disputa modernism-postmodernism. O introducere în teoriile contemporane asupra artei*, Cluj-Napoca, ed. Eikon.

Albume de artă

1. *Beaux-Arts*, nr. 34, aprilie 1986.
2. *Connaisance des artes – **hors-serie***, 2022, ed. SFPA, H.S. no. 998

Comunicarea prin imagine în era tehnologiei digitale

Conf. univ. dr. Tudor Ioan
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
tudor.ioan@ugal.ro

Abstract

In the age of advanced technology, we live in a society where we are always digitally connected and surrounded by devices and applications that make our lives easier. However, there is a deep contradiction between technology and human connection.

We have a number of approaches to resolve this contradiction. It's about being aware of the overuse of technology, promoting face-to-face communication and genuine human connection, using technology sensibly as needed.

Technology has revolutionized the way we connect and interact in the modern world, but it has also brought a number of challenges to human connection. Social isolation, the fragmentation of interpersonal relationships and the impact on mental health are just some of the consequences of this contradiction. However, awareness and a balanced approach to the use of technology can help solve these problems. Through individual and collective initiatives, we can find solutions to overcome the contradiction between technology and human connection and build a society where technology is used consciously and responsibly, for the benefit of us all.

Key words: *Globalization, social isolation, technology, internet, communication, alienation, artificial intelligence, cultural syncretism.*

Introducere

Civilizația contemporană este caracterizată de o serie de evoluții și progrese tehnologice remarcabile, dar, în același timp, se confruntă cu numeroase contradicții și provocări. Demersul meu încearcă să analizeze și să exploreze câteva dintre aceste contradicții în cadrul societății contemporane. Vom explora aspecte precum tehnologia și izolarea socială,

consumul excesiv și impactul asupra mediului, inegalitatea socială și dorința de egalitate, alienarea umană si nevoia de conexiune.

Tehnologia înseamnă dezvoltare si cunoaștere care ne ușurează existența in viața de zi cu zi. În ultima sută de ani progresele aduse de revoluțiile tehnico - științifice au fost atât de importante încât ne-au influențat în mod direct întreaga viață socioculturală, modalitățile de comunicare și felul în care relaționam. Se poate spune că tehnologia a avut o imensă importanță pozitivă , dar a adus și dezavantaje în ceea ce privește individul si relațiile colective.

La avantaje putem enumera, facilitarea accesului la informații, creșterea numărului surselor de informare, încurajarea creativității, ușurarea comunicării, efiencitizarea tuturor activităților economice.

1. Tehnologia provoacă în același timp izolarea socială, tot mai mult, oamenii zilelor noastre nemai comunicând decât prin platformele de socializare, prin internet. La locul de muncă salariații au mai mult de-a face cu lucrul pe calculator în detrimentul relațiilor directe , unii cu alții. Tehnologia provoacă în același timp izolarea socială, tot mai mult oamenii zilelor noastre nemai comunicând decât prin platformele de socializare, prin internet. La locul de muncă salariații au mai mult dea face cu lucrul pe calculator în detrimentul relațiilor directe, unii cu alții. Cercetările au demonstrat că izolarea socială poate duce la o serie de probleme de sănătate și bunăstare, inclusiv singurătate, depresie și stimă de sine scăzută. Odată cu îmbătrânirea populației și cu persoanele care trăiesc mai mult, este probabil ca nivelurile de izolare socială să crească. „Abolirea distanţelor şi a barierelor fizice redirecționează creațiile noastre în sesizarea şi perceperea estetică a timpului real. Miturile șamanului îşi găsesc corespondenţe în procedurile telematice, proceduri care după Pierre Levy, deschid calea unei noi forme de „relațional", ce armonizează individul cu colectivul, lăsând să se întrevadă naşterea unei „inteligenţe" colective pe care el o numeşte inteligenţă distribuită"[1].

Civilizația si cultura contemporană sunt pline de exemple, în care progresul și inovația tehnologică au adus atât avantaje, cât și provocări semnificative. Tehnologia, deși ne-a conectat într-un mod neîntâlnit în trecut,

---

[1] Fred Forest, *Pour un art actuel, L'Harttman*, Paris, 1998, pag. 54

poate contribui la izolarea socială și la deteriorarea relațiilor interumane. Consumul excesiv și inegalitatea socială amenință echilibrul mediului și coeziunea socială. În același timp, alienarea umană și nevoia de conexiune creează tensiuni între individualitate și nevoia de interconectare.

În aceste contradicții, este important să căutăm soluții și abordări care să echilibreze progresul cu nevoile noastre umane fundamentale.

Comunicarea prin imagine în civilizația contemporană

În lumea modernă, comunicarea nu mai este limitată doar la cuvinte scrise sau vorbite. Odată cu dezvoltarea tehnologică, comunicarea prin imagine a devenit din ce în ce mai relevantă și omniprezentă în civilizația contemporană. Este interesant de explorat importanța și impactul comunicării prin imagine în societatea actuală, analizând modalitățile în care fotografiile, videoclipurile și simbolurile vizuale ne influențează percepțiile și interacțiunile. Comunicarea prin imagine a devenit o forță puternică în civilizația contemporană, având un impact semnificativ asupra modului în care ne exprimăm, interacționăm și percepem lumea înconjurătoare. Fotografiile, videoclipurile și simbolurile vizuale ne permit să comunicăm în moduri complexe și universale, depășind barierele lingvistice și culturale. Cu toate acestea, este important să fim conștienți de puterea și influența acestor imagini, deoarece pot perpetua stereotipuri, pot fi manipulate sau falsificate.

Prin înțelegerea și utilizarea responsabilă a comunicării prin imagine, putem exploata potențialul acesteia în beneficiul nostru, construind conexiuni mai puternice și exprimându-ne creativitatea într-o societate vizuală din ce în ce mai dominată. În istoria omenirii, comunicarea prin imagine nu a avut niciodată un rol atât de important ca în zilele noastre. Comunicarea cu ajutorul imaginii invadează toate domeniile; în întreprinderi, unde domeniul relațiilor interumane a căpătat un rol principal, iar marketingul lucrează astăzi la însăși imaginea firmei; în mediile politice, care folosesc imaginea publică bazată în special pe imagine vizuală televizată sau tipărită sub formă de afişe sugestive; în presa însăşi, unde fotografiile de la faţa locului unde a avut loc evenimentul sunt mai elocvente decât explicaţiile din text; în audio-vizual, țintă a mesajelor politice şi publicitare; în publicitate, care se autointitulează „întreprindere de comunicare"; în științele fizice, biologice şi exacte

contaminate de termenul „comunicare", fără a vorbi, bineînțeles, de inteligența artificială, de informatică sau de științele cognitive. Comunicarea zilelor noastre este supusă imperativelor vremii. Viteza, goana după profit şi mai ales extraordinara evoluție tehnologică, determină importanța mijloacelor de comunicare, şi aduce noi valențe rolului comunicării. În acest context, comunicarea prin imagine are o importanță tot mai mare în raport cu comunicarea prin text. Să nu uităm că Martin Heidegger considera că evenimentul fundamental al epocii moderne este cucerirea lumii ca imagine. Imaginile vizuale au fost şi sunt studiate de diferite discipline, din perspective, cu metode şi finalități diferite. Istoria, critica şi teoria artei au pus în prim plan opera, valorile ei estetice şi personalitatea artistului; istoriografia, cu disciplinele sale auxiliare, precum numismatica sau heraldica, a căutat surse de informații; etnologia şi istoria religiilor au urmărit interpretarea unor simboluri specifice; psihologia a cercetat procesul percepției şi al formării reprezentărilor; semiotica a pus în evidență funcția de semnificare, iar sociologia comunicării s-a interesat de caracteristicile difuzării spre destinatari. Între toate aceste discipline, precum şi altele, pe care nu le-am amintit aici, nu găsim delimitări clare, ele suprapunându-se. În zilele noastre lumea contemporană este acaparată şi dominată autoritar de o tehnică generatoare, în lanț, de tehnici cu efecte acceleratorii asupra ritmului de evoluţie şi dezvoltare a culturii şi civilizației contemporane. Aceste modificări de ritm — generate, în ultimă analiză, de nivelul şi exigențele vieţii sociale — solicită cu insistență modificări cu deosebire în planul capacității de adaptare a ființei umane. Contextul experiențelor perceptive în care omul contemporan se găsește angajat presupune, în primul rând, o modificare a atitudinii mentale de natură să faciliteze — prin alte concepte decât cele tradiționale — înțelegerea fenomenelor nou apărute sau a celor pe cale să apară. Studiul artei actuale - bunăoară — nu mai poate face abstracție de efectele pe care le imprimă natura forțelor de acțiune ale epocii noastre, de atmosfera creată în cultură de inserția acestor factori (descoperirile științifice şi tehnice, sintezele științifice și filosofice, ideologiile științifice și politice etc.) şi, în cadrul acesteia, de evoluția însăși a concepției, a ideii pe care omul și-o face despre spațiul şi mediul pe care și le construiește. Actul de creație artistică primește în acest cadru o nouă ontologie, noi determinări și dimensiuni, un nou centru vital şi alte valori în ordine estetică, etică şi

ideologică, instituind, ca urmare, un nou raport între virtualitățile constructive interioare ale artei şi ansamblul structurilor și fenomenelor exterioare.

Explorarea expresiei umane prin intermediul limbajului și a creativității

Comunicarea este o componentă fundamentală a vieții noastre sociale și este înrădăcinată în esența umanității. Cu toate acestea, comunicarea nu este doar despre transmiterea informațiilor sau a mesajelor, ci poate fi și o formă de artă. Arta comunicării se referă la modalitățile prin care exprimăm și transmitem idei, emoții și perspective prin intermediul limbajului și al creativității. În acest articol, vom explora profunzimea și diversitatea artei comunicării, evidențiind importanța sa în societatea contemporană.

Comunicarea este o formă de artă și în același timp, un proces creativ. Există în mod evident o interconexiune între artă și comunicare.

Arta comunicării ne permite să transcendem simpla transmitere de informații și să ne exprimăm creativitatea și gândurile profunde. Prin limbaj, vizualitate, sunet și tehnologie, putem comunica emoții, mesaje și idei într-o formă artistică. Arta comunicării nu numai că ne încântă și ne provoacă imaginația, ci ne ajută și să ne conectăm și să ne înțelegem mai bine pe noi înșine și pe ceilalți într-o societate diversă și interconectată. Prin explorarea și cultivarea artei comunicării, putem aduce o contribuție semnificativă la cultura noastră și putem promova înțelegerea și schimbul autentic de idei între oameni.

Fred Forest este un artist contemporan și teoretician al artei, un întemeietor al artei comunicaționale, cunoscut pentru contribuțiile sale inovatoare în domeniul artei conceptuale și al comunicării artistice. Concepția artistica a lui Fred Forest este puternic influențată de ideea că arta nu trebuie să fie limitată la instituțiile tradiționale ale artei, cum ar fi muzeele și galeriile, ci ar trebui să se extindă în sfera vieții cotidiene și a interacțiunilor sociale. Iată câteva aspecte cheie ale concepției artistice a lui Fred Forest:

1. Artă participativă și colaborativă: Forest promovează ideea că arta nu este un act pasiv de contemplare, ci un proces interactiv în care publicul este invitat să participe activ. El consideră că arta trebuie să fie deschisă și accesibilă pentru toți, făcând apel la participarea și implicarea

comunității în creația artistică.

2. Arte comunicative: Fred Forest explorează rolul comunicației în artă, utilizând diferite medii și tehnologii pentru a crea interacțiuni și dialoguri între artist, lucrare și public. El crede că arta trebuie să servească drept mijloc de comunicare și reflexie asupra problemelor sociale, politice și culturale contemporane.

3. Artă în mediul public: Forest consideră că spațiul public este un cadru esențial pentru desfășurarea artei. El creează lucrări care intervin în spațiul urban, utilizând mesaje, imagini și tehnologii pentru a provoca dialog și reflecție în rândul publicului larg. Astfel, arta lui Forest poate fi experimentată în afara contextului tradițional al galeriilor și muzeelor.

4. Critica instituțiilor artistice: Forest își manifestă uneori o critică față de instituțiile tradiționale ale artei, considerând că acestea pot fi excluzive și elitiste. El explorează noi modalități de prezentare și difuzare a artei, folosind tehnologia și mass-media pentru a ajunge la un public mai larg și pentru a democratiza accesul la artă.

5. Interdisciplinaritate și experimentalism: Artistul îmbrățișează o abordare interdisciplinară, combinând diferite forme de expresie artistică, cum ar fi performance-ul, instalația, arta video și media, pentru a-și transmite mesajele și a-și explora ideile. El încurajează experimentarea și inovația în artă, deschizând noi căi de expresie și comunicare.

În ansamblu, concepția artistică a lui Fred Forest pune accentul pe implicarea activă a publicului, pe comunicare, pe utilizarea mediilor și tehnologiei în artă și pe explorarea artei în contextul social și cotidian. Prin lucrările sale și teoriile sale, Forest a adus contribuții semnificative la evoluția și înțelegerea artei contemporane.

Implicările şi incidentele privind creaţia apar sub forma unor perspective lărgite. Informatica şi rețelele de comunicare, permițând fiecărui utilizator să stabilească un contact prin rețelele informatice.

Noile forme de expresie artistică și sincretism cultural

În era globalizării, noile forme de expresie artistică și sincretismul cultural reprezintă manifestări creative care rezultă din interacțiunea și încrucișarea diferitelor tradiții și influențe culturale. Acestea reflectă

adaptarea și evoluția continuă a artei într-un context global, în care frontierele culturale devin mai permeabile.

Astazi, arta are un aspect multicultural. Artiștii contemporani își îmbogățesc creațiile prin integrarea elementelor din mai multe culturi. Ei pot utiliza tehnici, materiale și simboluri specifice unei anumite tradiții culturale, dar pot și combina diverse elemente culturale pentru a crea o expresie artistică unică și autentică.

Avansurile tehnologice au deschis noi posibilități în domeniul artelor vizuale. Artiștii utilizează tehnologia digitală pentru a experimenta și a combina diferite forme de artă, inclusiv elemente de grafică, animație, fotografie și videoclipuri. Această abordare permite integrarea și reinterpretarea diferitelor influențe culturale în lucrările de artă.

În industria muzicală contemporană, apar genuri muzicale noi și hibride care combină elemente din diferite tradiții muzicale. Artiștii pot îmbina ritmuri, instrumente și stiluri muzicale specifice unor culturi diverse, creând astfel o experiență sonoră unică și captivantă.

În teatru și dans, artiștii explorează și experimentează cu diferite forme de expresie, încorporând elemente de teatru tradițional, dans folcloric și tehnici contemporane. Astfel, se creează spectacole care reflectă diversitatea culturală și interpretează teme și povestiri într-un mod inovator și neașteptat.

Literatura contemporană abordează tot mai mult teme interculturale și prezintă perspective multiple din diferite culturi. Scriitorii explorează identitatea culturală, migrația, întâlnirea culturilor și sincretismul prin povești și personaje complexe. Această abordare literară reflectă diversitatea și complexitatea lumii contemporane.

Sincretismul cultural și noile forme de expresie artistică deschid calea către înțelegerea și aprecierea diversității culturale, promovând dialogul intercultural și creând opere care îmbină tradiția cu inovația. Aceste manifestări artistice pot stimula imaginația, pot provoca gândirea critică și pot contribui la construirea unui climat de înțelegere și respect reciproc în societatea globală contemporană.

Universalitatea limbajului vizual

Universalitatea limbajului vizual se referă la capacitatea imaginilor de a comunica și de a fi înțelese într-un mod accesibil și relevant pentru o gamă largă de oameni, indiferent de originea lor culturală, limbă sau educație. În contrast cu limbajul verbal, care poate fi limitat de barierele lingvistice, limbajul vizual se bazează pe elemente și semne vizuale care pot fi recunoscute și interpretate într-un mod intuitiv și emoțional.

Există câteva aspecte cheie care evidențiază universalitatea limbajului vizual:

Imaginile și simbolurile vizuale pot transmite mesaje și emoții într-un mod non-verbal, ceea ce înseamnă că ele pot fi înțelese și resimțite chiar și în absența cuvintelor. Aspecte precum culorile, forme geometrice, expresii faciale și postura corporală pot fi interpretate într-un mod general, independent de limbajul verbal.

Deoarece limbajul vizual poate fi perceput și înțeles în mod similar în diferite culturi, imaginile pot servi ca mijloc de comunicare transculturală. Într-o societate globalizată, în care oamenii interacționează cu diverse culturi, limbajul vizual poate juca un rol important în stabilirea unui teren comun de înțelegere și comunicare.

Are capacitatea de a transmite emoții și mesaje complexe: Imaginile pot evoca emoții și transmite mesaje complexe fără a fi nevoie de explicații verbale. Ele pot ajunge la nivelul emoțional al receptorului și pot fi interpretate într-un mod subiectiv, bazat pe experiențele și contextul personal al fiecăruia.

Se caracterizează prin accesibilitate și instantaneitate. Imaginile pot fi accesibile și înțelese rapid, fără a necesita o învățare prealabilă sau cunoștințe specifice. Ele pot fi capturate și distribuite rapid prin intermediul tehnologiei digitale, ajungând la un public larg într-un timp scurt.

Cu toate acestea, este important să se înțeleagă că, deși limbajul vizual are o capacitate ridicată de a comunica universal, interpretarea acestuia poate fi influențată de factori culturali și de context. Unele imagini pot avea semnificații diferite în diverse culturi sau pot fi interpretate în mod diferit în

funcție de contextul în care sunt prezentate. Prin urmare, este necesară o sensibilitate culturală și o atenție la contextul în care sunt utilizate imaginile pentru a asigura o comunicare eficientă și respectuoasă.

În concluzie, limbajul vizual are un potențial puternic de a comunica într-un mod universal și accesibil, depășind barierele lingvistice și culturale. Utilizarea imaginilor în comunicare poate facilita înțelegerea și conexiunea între oameni din diferite medii culturale și poate transmite mesaje emoționale și complexe într-un mod imediat și captivant.

Globalizarea si cultura contemporană.

Chiar dacă globalizarea poate aduce cu sine riscul asimilării și pierderii tradițiilor, există numeroase modalități prin care comunitățile pot rezista și-și pot afirma identitatea culturală. Iată câteva aspecte relevante:

1. Promovarea și revitalizarea tradițiilor: Comunitățile pot organiza activități și evenimente pentru a promova și revitaliza tradițiile și practicile culturale specifice. Festivalurile, expozițiile, târgurile și alte astfel de evenimente pot contribui la conservarea și transmiterea moștenirii culturale de la o generație la alta.

2. Învățarea și studierea culturii: Educația și studiul culturii sunt esențiale pentru a consolida identitatea culturală. Prin intermediul sistemului de învățământ, se pot promova programe și cursuri care să ofere cunoștințe despre istoria, limba, tradițiile și valorile culturale specifice.

3. Utilizarea limbii materne: Limba joacă un rol crucial în transmiterea și păstrarea identității culturale. Promovarea și utilizarea limbii materne în diferite contexte, precum educația, mass-media și comunitatea, sunt importante pentru conservarea identității culturale și pentru dezvoltarea unei înțelegeri mai profunde a valorilor și tradițiilor comunității.

4. Arte și expresii culturale: Arta și expresiile culturale, cum ar fi dansul, muzica, teatrul, literatura și artele vizuale, pot reprezenta un mijloc puternic de afirmare a identității culturale. Artiștii și creatorii pot folosi aceste forme de expresie pentru a comunica și a promova valorile, istoria și specificul cultural al unei comunități.

5. Organizarea comunității: Consolidarea și organizarea comunității sunt esențiale pentru a rezista uniformizării culturale și a promova identitatea culturală. Prin intermediul organizațiilor și asociațiilor culturale, oamenii se pot uni, pot colabora și pot lucra împreună pentru a proteja și a promova tradițiile și valorile culturale.

6. Utilizarea tehnologiei pentru promovare: Tehnologia modernă, cum ar fi internetul și rețelele sociale, poate fi folosită pentru a promova și a conecta comunitățile culturale din întreaga lume. Platformele online pot oferi oportunități de a împărtăși și a promova tradițiile, artefactele, muzica și alte aspecte ale identității culturale. Rezistența și afirmarea identității culturale în era globalizării implică un efort colectiv și o conștientizare a importanței păstrării diversității culturale. Prin promovarea și valorizarea identității culturale, comunitățile pot contribui la construirea unei societăți globale mai bogate, în care fiecare cultură este recunoscută și respectată.

În contextul globalizării, cultura suferă transformări și reinterpretări într-o varietate de moduri. Interacțiunile culturale între comunități din diferite părți ale lumii, migrația și accesul la informație prin intermediul tehnologiei digitale au dus la schimbări profunde în modul în care culturile sunt percepute, exprimate și experimentate. Iată câteva aspecte relevante ale transformării și reinterpretării culturii în contextul global:

1. Hibridizarea culturală: Globalizarea a dus la întâlnirea și amestecul diferitelor culturi, ceea ce a generat fenomenul hibridizării culturale. Elementele culturale specifice sunt preluate, integrate și reinterpretate în contexte culturale noi, ducând la apariția unor forme culturale hibride și sincretice. Acest proces poate crea forme artistice și expresii culturale unice, care combină elemente tradiționale și influențe contemporane.

2. Interacțiunile culturale în era globalizării sunt bidirecționale, iar influențele reciproce sunt tot mai evidente. Culturile se influențează și se îmbogățesc reciproc prin schimbul de idei, practici și forme de expresie. De exemplu, muzicienii pot integra instrumente tradiționale în genuri muzicale contemporane sau pot combina ritmuri și stiluri muzicale din diferite culturi.

3. În contextul global, tradițiile culturale pot fi reinterpretate și reinventate pentru a se adapta la noile realități și contexte. Această

reinterpretare poate fi o modalitate de a menține relevanța culturală într-o lume în schimbare rapidă. De exemplu, tradițiile culinare pot fi reinterpretate pentru a se potrivi cu preferințele și nevoile contemporane, păstrând în același timp esența și identitatea culturală.

4. Globalizarea facilitează comunicarea și interacțiunea între diferite culturi, permițând o mai bună înțelegere și apreciere reciprocă. Aceste apropieri interculturale pot conduce la schimburi de idei și practici culturale, deschizând noi posibilități de exprimare artistică și de colaborare între artiști și creatori din diverse medii culturale.

5. Globalizarea a amplificat și importanța protejării și valorizării patrimoniului cultural. În fața riscului uniformizării culturale, comunitățile și instituțiile culturale pot fi motivate să-și promoveze și să-și protejeze patrimoniul cultural unic. Aceasta poate include conservarea și restaurarea clădirilor și obiectelor istorice, înregistrarea și documentarea tradițiilor și practicilor culturale sau recunoașterea oficială a unor elemente culturale ca fiind parte a patrimoniului mondial.

Transformarea și reinterpretarea culturii în contextul globalizării nu înseamnă pierderea identității culturale, ci mai degrabă o adaptare și o evoluție continuă a acesteia. Este important să se promoveze o abordare echilibrată, care să valorizeze diversitatea culturală și să susțină dialogul intercultural, astfel încât transformările culturale să se desfășoare într-un cadru de respect și înțelegere reciprocă.

Bibliografie

1. Mucchielli Alex, *Teoria proceselor de comunicare*, Institutul European, Iaşi, 2006
2. Jeffrey C. Alexander, Steven Seidman, *Cultură şi societate: dezbateri contemporane,* Iaşi, Institutul European , 2001
3. Cassirer Ernest, *Eseu despre om. O introducere în filozofia culturii umane,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1994
4. Adorno Theodor W., *Teoria estetică*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2005
5. Forest Fred, *Pour un art actuel*, L'Harttman, Paris, 1998.

Naturalismul și virtuozitatea plastică în reprezentarea statuară a lui David
în viziunea sculptorilor
Donatello, Verrocchio, Michelangelo și Bernini

Conf. univ. dr. Liviu-Adrian Sandu
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
lsandu@ugal.ro

Abstract

Four identities, four masters, five solutions to the same subject, each of them demonstrating, among many others, the importance of the correlation between mimicry and attitude. The most important "novelty" that Donatello brings, through this sculpture, is the positioning of the character in a classic contra-post, but which preserves the elegant and traditional Gothic posture. The portrait, however, contrasts with the serenity of a curiosity displayed on a face that doesn't let us see anything of the heroic act performed, as if he didn't even care about the severed head of his rival lying at his feet. Several of the researchers translated this attitude as one full of personality, a kind of - it was child's play - suggested by the slight twist of the body and the positioning of the left hand on the hip. It is obviously an exaggerated twist, which has nothing in common with reality which rather depicts a character with a peaceful, even gentle attitude. Andreea del Verrocchio was himself a mature sculptor when he tackled the biblical theme of David. He too kept the youth of the character but instead did not want the appearance of a teenager with effeminate features, even if he reproduced with great accuracy the beauty, delicacy and fragility of the age. The harmony, strength, virility, beauty and naturalness of the male nude are the main attributes brought out by the masterful solution that Michelangelo gave to this statuary representation. Naturally, it was assimilated as one of the most popular and representative works of the Renaissance. If in the predecessors we can see the influence of Polycletus, through the work Doriphorul, on the posture of the representations of David, in Bernini we could say that the source of inspiration for the character's pose would be Myron's Discobolus.

Keywords:

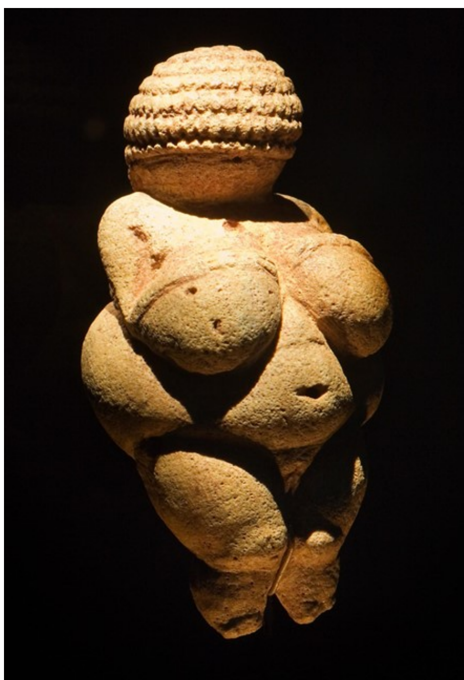
Statuary, David, Goliath, facial expression and bodily attitudes.

Succint parcurs istoric în evoluția sculpturii statuare

Evoluția sculpturii statuare de-a lungul perioadei care acoperă Neoliticul și Antichitatea a fost semnificativă, reflectând schimbările culturale, tehnologice și artistice ale acestor epoci.

Primele manifestări din domeniul sculpturii în perioada Neolitică au început cu reprezentări simple ale figurilor umane și animalelor, create în principal din lut și os. Odată cu dezvoltarea agriculturii și stabilizarea comunităților, au apărut figurine și idoli de lut, care aveau adesea semnificații religioase sau rituale. Sculpturile din această perioadă erau stilizate și abstracte, cu trăsături simplificate și forme geometrice. Una dintre cele mai vechi reprezentări artistice, provenită chiar din Paleoliticul târziu (28000 - 25000 î. HR.) este a unei figuri feminine, numită adesea "Venus" (Fig. 1) datorită formelor sale rotunjite și voluptuoase. Descoperită în 1908 în localitatea care i-a dat și numele de "Venus din Willendorf", cu o înălțime aproximativă de 11 cm și sculptată într-o rocă calcaroasă de tip oolit, sculptura prezintă o figură feminină cu sânii, burtica și fesele foarte proeminente. Scopul exact al statuetei nu este cunoscut, dar, absența detaliilor anatomice ale feței a condus către ipoteza că ar fi putut fi utilizată în ritualuri legate de fertilitate sau în scopuri magice, întrucât figura feminină prezintă caracteristici specifice fertilității. "Venus din Willendorf" este un exemplu important al artei preistorice și, alături de alte artefacte, oferă o privire probabilă dar posibilă asupra modului în care oamenii de acum aproximativ 25.000 de ani reprezentau lumea lor și aspectele importante ale vieții lor.

Fig. 1 – Venus din Willendorf. Se află în expoziția permanent a Muzeului de Istorie Naturală din Viena.



Mai mult de 90% dintre statuetele antropomorfe, datate între anii 30000 și 5000 î. Hr., care au fost descoperite pe

continentul european, în aria cuprinsă între munții Pirinei și Siberia, sunt reprezentări feminine. Se presupune că această statistică ar indica glorificarea zeiței mamă ca recunoaștere a principiului universal feminin al maternității, în vreme ce alți specialiști consideră că nu sunt strânse suficiente probe pentru a certifica ceea ce încă rămâne în faza de supoziție. Dar, se poate presupune că ele au reprezentat într-un fel sacralitatea feminină și puterile magico-religioase ale zeiței mamă.

Din punct de vedere stilistic, aceste statuete, au în comun reprezentarea morfologică a corpului uman printr-o tratare generală a principalelor repere anatomice fiind lipsite de detalieri semnificative. Lipsa detaliilor la portret și la extremitățile membrelor ar putea fi pusă pe seama incapacității redării lor din punct de vedere tehnic. Dar, odată cu îmbunătățirea vieții, prin evoluția tehnicii, se dezvoltă și capacitatea de sinteză și de observație a detaliilor.

Leagănul primelor așezări urbane avansate ale omenirii se întindea din nordul Peninsulei Arabe, spre est, prin Palestina până în Mesopotamia (Fig. 2). În această regiune au apărut primele structuri statale, primele mari imperii, precum cele ale sumerienilor, asirienilor, babilonienilor, perșilor și mai apoi a faraonilor egipteni. Subiectele religioase și mitologice sunt acelea care predomină sculptura antropomorfă a antichității iar sumerienii au fost primii

Fig. 2 – Harta în care s-au dezvoltat primele așezări urbane ale omenirii și cu denumirile pe care le aveau în preajma anilor 1200 î.Hr.



care au înțeles foarte bine importanța majoră a impresiei lăsată asupra conștiinței privitorului, motiv pentru care au împodobit pereții clădirilor impozante ale orașelor cetății cu basoreliefuri policrome de dimensiuni impresionante.

Egiptenii au împrumutat de la mesopotamieni tehnica construirii corăbiilor, arta de a zidi clădirile cu ajutorul cărămizilor, sigiliul rotund, dar mai ales scrierea cuneiformă, care se pare că a apărut brusc la începutul primei Dinastii. Structura civilizației egiptene a avut la bază religia și mai cu seamă dogma divinității față de care egiptenii aveau un dezvoltat simț al datoriei, fiind foarte devotați și profund dedicați zeilor pe care-i proslăveau în diverse modalități.

Arhitecții, pictorii și sculptorii egipteni au demonstrat o grijă deosebită față de trecerea în timp a construcțiilor și decorațiunilor pe care le făceau, găsind soluții de conservare pe care le-au aplicat cu rigurozitate. Giganticele construcții și sculpturi egiptene impresionează prin măreția lor uimind străinul privitor. Sculptorul englez John Flexman îl citează pe Herodot care spunea "una dintre clădirile lor este așa de mare că măsoară cât multe dintre semnificativele construcții grecești luate la un loc". Sculptura egiptenilor este foarte mult legată de construcția templelor și a mormintelor fiind angajate lucrări de decorare cu basoreliefuri, capiteluri pentru coloane, statuete de mari dimensiuni care, după moda sumeriană, aveau rol de străjeri ai intrării în templu iar pe marginea aleilor până la intrarea, erau rânduite multe statuete la fel de impresionante, ce reprezentau personaje așezate în poziția sfinxului.

Statuetele egiptene reprezintă personaje aflate în posturi diverse, de regulă statice, unele fiind așezate pe pământ sau îngenunchiate, iar altele stau sprijinite pe ambele picioare, unul dintre ele fiind mai în față decât celălalt. De regulă brațele sunt întinse pe lângă corp având pumnii strânși, alteori brațele sunt încrucișate în fața pieptului sau antebrațele sunt sprijinite pe coapse într-o așteptare ritualică. Sprâncenele, pleoapele și gura sunt formate din curbe simple, ferm conturate, având o ușoară expresie. Aspectul personajelor masculine este ușor efeminat iar pe ansamblu, în marea lor majoritate, veșmintele nu prezintă falduri. Semnificativ este și faptul că egiptenii realizau cu mai multă acuratețe figurile patrupedelor decât portretele umane. Articulațiile membrelor

personajelor sunt destul de grosier realizate, neavând detalii anatomice, prin comparație cu portretul lor, iar mișcarea prin acțiunea sugerată este lipsită de grație.

Civilizația egipteană este prima civilizație care a definit pentru prima data un stil artistic, dar recunoscut este faptul că arta aparține cu predilecție Greciei antice când, inspirați de filozofii greci, meșteșugari iscusiți au căutat să reprezinte o sumedenie de forme perfecționate căutând idealul de frumusețe ce trebuia să emane emoție și mișcare, bazate pe echilibrul căutat între greutate, proporție și ritm.

O vreme în care influența artei egiptene este evidentă, sculptorii greci încep să dea formelor omenești o nouă subtilitate în articularea corpului și un sentiment de viață mai intens. Un exemplu al acestor influențe este asemănarea izbitoare dintre specificul egiptean de reprezentare a sculpturilor antropomorfe și lucrarea găsită pe insula Delos despre care se crede că ar fi dedicată zeiței Artemis de către Nikandra din Naxos (Fig. 3). Este o reprezentare simplistă a drapajului vestimentației ce îmbracă silueta feminină, al cărui mijloc este cuprins într-o cingătoare care nu lasă nici o cută sau fald. Personajul este redat într-o poziție statică, sprijinită pe ambele picioare, strâns alăturate, mâinile lăsate pe lângă corp, capul drept și privirea înainte. Părul coboară pe spate într-un volum compact, iar din zonele parietal-temporale se împarte în alte două volume ce coboară peste clavicule până ajung deasupra liniei sânilor.

Fig. 3 – Nikandra din Naxos, Lucrarea a fost găsită în anul 1878 în insula grecească Delos. Este din marmură, are înălțimea de 180 cm și se află în expoziția permanent a Muzeului Național de Arheologie din Atena, Grecia.



Perioada arhaică poate fi

considerată o perioadă de pregătire prin care sculptorii greci au înțeles tehnica de transpunere a figurii umane în piatră sau metal și astfel s-au creat premisele evoluției ulterioare a sculpturii statuare, care s-a desprins de stilul egiptean, sculptorii învățând să facă diferența dintre divinitate și ființa umană. Inovațiile realizate de sculptorii greci prin mutarea centrului de greutate într-o siluetă, torsiunea concomitentă într-un echilibru dinamic, subtilitatea expresiei, armonia proporțiilor și perfecțiunea corpului, sunt aspectele cheie ale acestui nou stil, numit "clasicism", care a influențat evoluțiile stilistice următoare. O artă a moderației și a perfecțiunii realizată, în moduri ușor divergente dar compatibile, de sculptorii Myron, Policlet și Fidias, urmați de Scopas, Lisip și Praxitel, au dat finețe și grație nonșalantă corpului uman.

Sculptorul nu mai fusese până acum așa de atent, de implicat și concentrat, asupra detalierii expresiilor în funcție de starea, de atitudinea și vârsta personajului reprezentat. "Băiatul cu gâsca" (Fig. 4), o lucrare atribuită sculptorului Boethos din Calcedon sau lucrarea "O bătrână beată" (Fig. 5)

Fig. 4 – Bîiatul cu gâsca – lucrarea este realizată în marmură, are aproximativ 85 cm și se află în expoziția permanent a Muzeului Louvre, Paris.



Fig. 5 – O bătrână beată – Lucrarea este atribuită sculptorului Myron din Teba, cioplită în marmură, cu o înălțime aproximativă de 92 cm. În imagine se află una dintre cele două copii romane care au rezistat timpului și care se află expusă la Muzeul Glyptothek din Munich, Germania.



presupusă a fi realizată de sculptorul Myron din Teba, sunt lucrări care demonstrează dorința de renunțare la idealizarea personajelor printr-o morfologie diferențiată, în funcție de vârstă și în special de aspectul fizic, așa cum îl putem vedea în natură.

Sculptura statuară realizată în Grecia Antică a constituit izvorul de inspirație pentru numeroși sculptori din generațiile care au urmat. Multe dintre sculpturile acestei perioade au fost luate ca model clasic de armonizare a volumelor și reperelor anatomice.

De cele mai multe ori arta Greciei a fost considerată mai importantă decât arta Romană despre care adepții curentului Neoclasic de mai târziu au spus că este doar o palidă reflexie a artei grecești pe care o considerau intelectuală și filozofică. Studiul sculpturii romane a început în timpul Renașterii când mulți artiști veniți la Roma au descoperit monumentele antice. Copierea și interpretarea lucrărilor antice a fost și a rămas un factor constant în instruirea artistului și dezvoltarea artei, iar influența faimoaselor lucrări

Fig. 6 – Augustus della Prima Porta – lucrarea este datată în secolul I d.Hr. Lucrarea a fost realizată în marmură la dimensiunea de 2,08 m și este expusă în Aripa Nouă a Muzeului Vatican.



Fig. 7 – Doriforul – În imagine este o copie romană, foarte bine conservată, din marmură și cu înălțimea de 2,12 m, a lucrării realizată de sculptorul grec Policlet. Lucrarea se află în incinta Muzeului Național de Arheologie din Napoli, Italia.



monumentale poate aduce clarificări de ordin estetico-artistic printr-o relație comparativă.

Ascensiunea lui Augustus în fruntea conducerii imperiale a marcat apariția expresiilor idealizate în portretele închinate demnitarilor și împăratului, prin comparație cu portretele "veriste" din perioada Republicii, accentul fiind pus în special pe tinerețea personajelor reprezentate. Lucrarea "Augustus della Prima Porta" (Fig. 6) îl prezintă pe împărat într-o postură foarte asemănătoare, prin poziția picioarelor și curbura coloanei vertebrale, cu Doriforul lui Policlet (Fig. 7), una dintre cele mai cunoscute statuete ale secolului al V-lea î. Hr.

David în viziunea sculptorilor
Donatello, Verrocchio, Michelangelo și Bernini.

Patru identități, patru maeștri, cinci rezolvări ale aceluiași subiect, fiecare dintre ele demonstrând, pe lângă multe altele, importanța corelării dintre mimică și atitudine.

Voi începe printr-o paralelă între cele două statuare care au același subiect, David, cel ce l-a învins pe Goliat și care aparțin aceluiași autor, Donatello.

Prima comandă (Fig. 8) pentru realizarea celebrului personaj biblic a fost cioplită în marmură, la solicitarea celor care conduceau lucrările la catedrala din Florența. Aceasta a fost prima comandă mai importantă pe care tânărul sculptor florentin a primit-o și a realizat-o, într-o manieră foarte apropiată de stilul gotic tradițional, având și câteva semne de inovație pe care le-a desăvârșit ulterior în alte sculpturi care i-au consolidat faima. Cea mai importantă "noutate" pe care o aduce Donatello, prin această sculptură, este poziționarea personajului într-un clasic contra-post, dar care păstrează eleganta și tradiționala postură gotică. Portretul însă, contrastează prin seninătatea unei curiozități afișate pe un chip ce nu lasă să se întrevadă nimic din actul eroic săvârșit, de parcă nici nu i-ar păsa de capul tăiat al rivalului care-i zace la picioare. Câțiva dintre cercetători au tradus această atitudine ca pe una plină de personalitate, un fel de - a fost o joacă de copii - sugerată de o ușoară răsucire a corpului și poziționarea mâinii stângi pe șold. Este în mod evident o răstălmăcire plusată, ce nu are nimic în comun cu

realitatea care înfățișează mai degrabă un personaj cu o atitudine pașnică, chiar blândă. După aproximativ 32 de ani, Donatello reia tema personajului David într-o sculptură realizată în bronz (Fig. 9). Nu s-au găsit documente care să relateze ceva despre comanditar sau despre scopul acestei comenzi ci doar presupuneri ale istoricilor. Cert este că de această dată sculptorul florentin a venit cu o viziune total schimbată. Statistic vorbind, se pare că această statuară ar fi primul nud masculin realizat după perioada antică a sculpturilor clasice greco-romane. Din punct de vedere compozițional, Donatello păstrează contra-postul, schimbând doar piciorul de sprijin, iar genunchiul piciorului aflat în repaus este flexat și puțin avansat. Este o postură în jurul căreia au apărut destul de multe scrieri, cu descrieri și explicații posibile, controversate în mare parte și asupra cărora nu voi face aprecieri. Iconografic vorbind, autorul păstrează vârsta adolescentină folosită și în prima versiune realizată în marmură. Un

Fig. 8 – Donatello - David – Lucrarea a fost realizată între anii 1408-1409, în marmură, cu înălțimea de 1,91 m. Este expusă în Muzeul Național Bargello, Florența.



Fig. 9 – Donatello David – Variantă realizată în jurul anului 1440, din bronz și cu înălțimea de 1, 58 m. Lucrarea este expusă în incinta Muzeului Național Bargello, Florența, Italia



foarte tânăr erou, cu sabia în mână, având la picioare capul tăiat al dușmanului, peste care și-a pus piciorul în semn de victorie. Diferențele atitudinale sunt vădit diferite între cele două versiuni. Portretul, de această dată, este realizat într-un acord verosimil cu atitudinea personajului. Practic, sculptorul a redat un zâmbet de satisfacție pe chipul tânărului erou, evident că puteau fi găsite multe alte expresii poate mult mai convingătoare decât aceasta. Cu siguranță cea de a doua variantă este mult mai credibilă, motiv pentru care s-a bucurat de o apreciere mai mare din partea publicului și a oamenilor de specialitate, fiind una dintre piesele cel mai des menționate din perioada Renașterii timpurii.

Andreea del Verrocchio era la rândul său un sculptor matur când a abordat tema biblică a lui David. Și el a păstrat tinerețea personajului dar în schimb nu a dorit înfățișarea unui adolescent cu trăsături efeminate, chiar dacă a redat cu foarte mare acuratețe frumusețea, delicatețea și fragilitatea vârstei. Verrocchio și-a concentrat atenția mai mult asupra transmiterii frământărilor subtile ale sufletului. Și acest David (Fig. 10) este așezat într-o postură de contra-post clasic, așa cum mai poate fi văzut la lucrările antice în care sunt reprezentați Apolo din Belvedere, Augustus della Prima Porta, Împăratul Claudius ca Jupiter sau Hercule cu blana leului din Nemeea. Cu sabia în mâna dreaptă și cu palma mâinii stângi așezată pe șold, David are o atitudine ce ne conduce către o interpretare cu dublă semnificație. Una este aceea a celui care nu mai are nimic de făcut, semn că pericolul a

Fig. 10 – Andreea del Verrocchio David – Realizată între anii 1473-1475, din bronz și cu înălțimea de 1, 25 m. Lucrarea este expusă în incinta Muzeului Național Bargello, Florența, Italia.



trecut și acum gustă din plin aprecierile celorlalți sau, cea de a doua interpretare, ar fi a omului zelos pornit pe fapte mari. Și într-un caz și în celălalt, avem de-a face cu o atitudine armonios croită, susținută de o foarte bună înțelegere a morfologiei corpului uman, aflat într-o dependență reciprocă cu trăirile emoționale. Este una dintre lucrările de marcă a autorului și a perioadei de început a Renașterii.

Michelangelo Buonarroti a realizat o impresionantă statuie închinată lui David, păstrând contra-postul întâlnit și la celelalte două lucrări realizate de predecesorii săi, fără a urma direcția senzualității provocatoare a lucrării realizată de Donatello și nici nu s-a lăsat influențat de frumusețea epicenă și seducătoare a vârstei adolescentine, redată cu atâta măiestrie de Verrocchio. Animat de propriile idealuri și trăiri artistice, depărtându-se de descrierea biblică a celebrului personaj, Michelangelo a realizat o perfectă încarnare a forței masculine, a cărei atitudine și trăsături faciale sugerează concentrarea unor tensiuni gata să răbufnească (Fig. 11). Armonia, forța, virilitatea, frumusețea și firescul nudului masculin, sunt atributele principale scoase la iveală de magistrala rezolvare pe care Michelangelo a dat-o acestei reprezentări statuare. În mod firesc a fost asimilată ca fiind una dintre cele mai populare și reprezentative opere ale Renașterii.

Fig. 11 – Michelangelo Buonarroti - David – Realizată între anii 1501-1504, marmură și cu înălțimea de 5, 17 m. Lucrarea este expusă în incinta Galeriei Academiei din, Florența, Italia



Gian Lorenzo Bernini este, în viziunea mea, sculptorul care a realizat cea mai spectaculoasă reprezentare statuară a celebrului personaj biblic DAVID (Fig. 12). Faptul că, spre deosebire de predecesorii săi, s-a axat pe redarea foarte



Fig. 12 – Gian Lorenzo Bernini - David – Realizată în 1624, marmură și cu înălțimea de 1, 70 m. Lucrarea este expusă în incinta Galeriei Borghese din Roma, Italia.

complexă a momentului, a clipei imediate, de dinainte de aruncarea cu praștia și că întreg ansamblul statuar ilustrează legătura evidentă dintre concentrarea întipărită pe chip și tensionarea întregului corp, demonstrează nu doar măiestria artistului ci și genialitatea lui. Dacă la predecesori se vede influența lui Policlet, prin lucrarea Doriforul, asupra posturii reprezentărilor lui David, la Bernini am putea spune că izvorul de inspirație al ipostazierii personajului ar fi Discobolul al lui Myron. Conceptul de mișcare era destul de prezent printre dorințele artiștilor, spre exemplu în pictura murală „Ciclopul Polifem aruncând o piatră" a lui Annibale Carracci, pe care Bernini o cunoștea și este foarte posibil chiar să-l fi inspirat. De asemenea, este foarte posibil ca Bernini să fi luat contact și cu „Tratatul de pictură" al lui Leonardo da Vinci în care acesta ridica problema modului de a realiza pictural un personaj angajat în procesul de aruncare.

Dacă statuarele realizate de înaintașii săi oferă privitorilor un unghi principal de privire și analiză Bernini a reușit să ofere prilej de plăcere estetică din aproape orice unghi ar fi privită statuia lui David.

Nu este necesară acordarea unei atenții deosebite pentru a remarca diferențele de reprezentare atitudinală dintre cele cinci sculpturi și, mai cu seamă, care dintre ele prezintă un grad mai mare de complexitate și implicit de spectaculozitate.

Bibliografie

Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Universitas, Chișinău, 1994.

Henri Frankfort, *The Birth of Civilization in the Near-East*, Indiana University Press, 1951.

John Flexman, *Lectures on Sculpture*, London, 1829, p. 60John Flexman, Lectures on Sculpture, London, 1829.

Baldinucci, Filippo, *Viata lui Gian Lorenzo Bernini*, Editura Meridiane, 1981.

Wittkower, Rudolf, *Sculptura*, Editura Meridiane, 1980.

Forma de fugă în istoria post-barocă

Prof. univ. dr. Gabriel Bulancea
Universitatea ”Dunărea de Jos” din Galați
gbulancea@ugal.ro

Abstract

The present study does not propose an exhaustive course of the mentioned form, not even in broad terms, since even this type of approach would go far beyond the usual dimensions. On the contrary, some fugue models will be selected from the creation of some representative composers, in order to highlight its unique character and its ability to symbolize. It will only be built schematically, which can be a starting point for further rescheduling. Of course, we will analyze those fugues that come out of the scholastic pattern and assert themselves as independent, completely surprising creations. Also, it will not be insisted on sacred genres, where the use of this form is traditional. If during the Baroque Age the fugue was folded as a technique specific to the period, the following eras will take over this idiom to make it survive in surprising contexts: instrumental miniatures, sonatas, chamber music, symphonic suites, symphonies, oratorios, opera.

Keywords: *fugue, Baroque, musical forms, polyphonic language, modernism*

Fuga, cu speciile acesteia *fughetta* sau *fugatto-ul*, departe de a fi înlăturată, va supraviețui în contextul dominanței scriturii omofone, dând naștere unor patternuri care vor rămâne memorabile în istoria muzicii prin individualizarea lor, dar și prin capacitatea lor de a se abate de la modelele baroce. Astfel, ceea ce Barocul instituia *sub specie aeternitas*, epocile următoare vor prelua forma de fugă *sub specie durationis*, conferindu-i o abordare mult mai flexibilă prin alegerea temei, prin realizarea mixturilor de scriituri, prin ancorarea ei într-un anumit parcurs muzical-dramaturgic sau prin conotațiile de care se leagă întrebuințarea ei. Joseph Haydn insera în finalul oratoriului *Creațiunea* (1798) o fugă corală care se înscrie încă în tradiția barocă a genului, rememorându-i cu condescendență pe Bach sau Händel. O dată cu Wolfgang Amadeus Mozart se configurează un preambul la suita de inovații specifice secolelor următoare. Cele aproape două minute din uvertura operei *Flautul fermecat* (1791), corespunzătoare unei fugi, sau finalul din *Simfonia nr. 41* (1788), în care Mozart inserează un fugatto,

constituie unele dintre momentele de culminație în privința stăpânirii acestei tehnici.

Pasul decisiv îl va realiza compozitorul Ludwig van Beethoven pentru care întrebuințarea scriiturii respective nu mai constituie doar o abilă mânuire a tehnicii contrapunctice. Legități dramaturgice de sine stătătoare regăsite în *Marea fugă*, Op. 133 (1827), vor determina compozitorul să o plaseze fie ca piesă singulară, fie ca mișcare ce amplifică dimensiunile unui alt cvartet. Considerată inaccesibilă, excentrică, plină de paradoxuri, Armagedon, cea mai problematică lucrare din întreaga literatură muzicală beethoveniană[1], *Marea fugă* întrunește calitățile unei adevărate *Summa Theologica*, de amploarea lucrării *Arta fugii* a lui Bach, constituind un punct culminant în ceea ce privește abordarea acestei forme sau tehnici contrapunctice.

Pe de altă parte, în cea de a doua mișcare din *Simfonia nr. 3* (1804), Beethoven nu inițiază o simplă piesă de caracter corespunzătoare unui marș funebru, ci deapănă o întreagă pleiadă de idei muzicale care îmbogățesc categoria funebrului. Simpla evocare a imaginii unui cortegiu funerar este mult prea prozaică pentru Beethoven, motiv pentru care inserează undeva la mijlocul acestei părți o fugă ce ajută la adâncirea substanței dramatice a simfoniei. Este momentul pregătitor afirmării unui sentiment al tragicului amplificat de extensia fără egal a monumentalului și a solemnului. Prin această mișcare, Beethoven nu evocă moartea unui erou oarecare, ci a Eroului, iar acesta nu este deplâns de o masă anonimă de oameni, ci de întreaga natură. Cosmosul însuși se înfioară la decesul său. Dacă ar fi încheiat mișcarea la jumătatea ei, Beethoven ar fi rămas la nivelul tradiței sau poate un pic mai mult, însă ceea ce urmează conferă măsura genialității sale. Pagina omofonă care succede fugii, separată fiind de o fragilă pauză și de aluzia la un recitativ al cordarilor, nu ar fi transmis întreaga sa încărcătură emoțională fără pregătirea oferită de momentul fugii. Contrastul dintre cele două scriituri accentuează amploarea tragismului din secțiunea omofonă, acesta transformându-se într-o *lamentatio* a cărei intensitate depășește orice altă inițiativă similară din întreaga literatură muzicală de până atunci.

Într-un alt context, mișcarea secundă din *Simfonia nr. 9* (1824), acel celebru *Scherzo*, are specific faptul că debutează cu o fugă, lucru unic în simfoniile sale. Unică de altfel și în istoria genului, întrucât nu avem cunoștință că debutul unei mișcări simfonice să includă o fugă. De obicei ele

[1] https://en.wikipedia.org/wiki/Grosse_Fuge

sunt inserate în forme grandioase, în interiorul sau la finalul lor, contribuind la amplificarea caracterului solemn și monumental al acestora. Semnalul îl va da Beethoven care, departe de a se limita la această formă, jonglează în aceeași mișcare cu forma de sonată dar și cu tripartitul scherzo-trio-scherzo, mixând astfel carcteristici din toate cele trei forme. Dacă privim în ansamblu întreaga simfonie, inversarea secțiunilor mediane se justifică față de cadrul tipizat al genului simfonic. Astfel, a patra mișcare este contrabalansată de cele două mișcări rapide din debutul simfoniei, sudate fiind prin tempoul lent al celei de-a treia mișcări, iar secțiunea în formă de fugă din *Scherzo* contribuie la contrastul de scriitură și la amplificarea formei globale în sensul afirmării unor principii de simetrie. Același lucru se petrece și în mișcarea a patra. Secțiunea de *fugatto* orchestral construită la mijlocul mișcării, creează un efect similar, constituind un preambul la intervenția corală ce îi succede, prin afirmarea unui alt climax care, luat în sine, ar fi putut constitui un posibil final al simfoniei. Rezultatul ar fi fost o formă trunchiată, dezechilibrată. Având un simț de neegalat al proporțiilor nu numai la nivel micro, dar și la nivel de macroformă, Beethoven extinde prin trenare recitativică și dublă fugă corală finalul simfoniei, construind noi culmi de afirmare tensională. În dramaturgia celei de-a patra mișcări, Beethoven alternează cu o asemenea dexteritate dihotomiile: dens-rarefiat, omofon-polifonic, static-dinamic, stabil-instabil, cromatic-diatonic încât contribuie la afirmarea plenară a festivismului din final, prin explorarea întregilor resurse de care dispunea acesta în acele vremuri. Este creat astfel un *pattern* de care vor beneficia generații întregi de compozitori, ale cărui virtualități vor fi exponențial valorificate în creații ulterioare, ducându-l pe noi culmi de afirmare dramaturgică.

Și dacă forma de fugă la Beethoven o regăsim în genul de sonată, de cvartet, de simfonie, acesta nu este întâlnită în cele câteva cântece ale lui Beethoven. În genul liedului, Beethoven nu poate fi liric la fel cum este Schubert. Criticul Norman Lebrecht tranșează acest lucru prin câteva expresii: ”Schubert (...) ne frânge inima. Beethoven livrează patetismul pe pizza. (...) nu trece niciodată de curtoazie. (...) este melancolic acolo unde ar trebui să fie terifiant. (...) este o înghețată vegană, lipsită de laptele empatiei.[2] Însă lirismul lui Beethoven, departe de a lipsi, capătă forme monumentale, prefigurându-l pe Mahler. Cele câteva inserții sau aluzii la forma de fugă, care apar la compozitorii Bruckner sau Mahler, sunt incomparabil mai bine

[2] LEBRECHT, Norman, *De ce Beethoven – un fenomen în 100 de piese*, București: Baroque Books & Arts, 2003, p. 122, traducere din limba engleză de Simina Bălășoiu.

reprezentate de alți compozitori precum: Hector Berlioz, Piotr Ilici Ceaikovski, George Enescu sau Dmitri Schostakovici.

Într-o primă fază, fuga din finalul *Simfoniei fantastice* (1830) a lui Hector Berlioz care intervine la scurt timp după ce secvența *Dies Irae* și-a făcut semnalată prezența, întregind atmosfera de coșmar. Astfel, fuga devine o ilustrare tehnico-muzicală a imaginii din *Ronde du Sabbat*.



Semnificația cuvântului *fugue* în franceză sau *fuga* în italiană este corelată cu ideile de *a fugi*, *a urmări*, *a vâna*. Colosal construită, vădind predilecție pentru virtuozitate tehnică, subtile intrări tematice, prezența unui contrasubiect sincopat format din trei note accentuate, elemente de tehnică instrumentală *col legno*, triluri, pizzicatto-uri etc, ponderea mare a alămurilor în realizarea orchestrației, modulațiile surprinzătoare, inserarea secvenței *Dies Irae* în corpusul fugii, policromatismul orchestrației, dar și altele, fuga va genera o dramaturgie atipică, ieșită din orice canon, dar subordonată ideii de a ilustra imaginea macabră a unui iureș haotic de vrăjitoare și alte ființe fantastice. Imaginarul componistic generează forța de a simboliza în plan muzical prin crearea unei forme de fugă unică în istoria muzicii.

Sugestivă prin simbolistica ei, *Sonata în si minor*, S. 178 (1853), a lui Franz Liszt, aduce un moment de fugato către finalul ei. Concepută dintr-o singură mișcare care durează aproximativ treizeci de minute, sonata se bazează pe câteva leitmotive care parcurg și irigă forma acesteia. O dată cu inserția fugato-ului, tema însăși fiind alcătuită din juxtapunerea a două leitmotive din debut, este realizat bilanțul leitmotivic al sonatei. Lipsa cadrului declarativ programatic nu o absolvă de posibile interpretări. Dincolo de acestea, se remarcă concizia, forța de expresie și gradul de individualizare al leitmotivelor care pot răsturna planul de semnificare tradițional. Astfel, cadrul sonor devine sol fertil pentru posibile germinații în plan ideatic. Fugato-ul care intervine către final marchează momentul de sinteză, scriitura polifonică dizolvându-se în cea omofonă. Printr-o singură creație de acest gen, Liszt epuizează întreg potențialul de care dispune sonata, legăturile organice dintre diferitele secțiuni ale ei conturând o formă pe deplin închegată muzical și ideatic.

Revenind la genurile simfonice precum simfonia sau suita orchestrală, care încorporează forme de fugă în cadrul lor, câteva lucrări sunt demne de amintit. Este cazul lui Piotr Ilici Ceaikovski cu *Simfonia nr. 3*, Op. 29 (1875) sau cu *Suita orchestrală nr. 1*, Op. 43 (1879). În primul caz se afirmă un Ceaikovski care sfidează tradiția simfoniei, compunând singura simfonie din creația lui alcătuită din cinci părți și în tonalitate majoră. Fuga pe care o inserează în mișcarea a cincea, aproximativ la mijlocul acesteia, conferă o strălucire fără precedent unei teme care avea simplul statut de poloneză.



Astfel, prin întrebuințarea acestei forme, Ceaikovski transfigurează caracterul salonard al temei dansante într-unul apoteotic, demn de finalurile specifice unei simfonii.

Pe de altă parte, în suita orchestrală anterior amintită se întâlnește și un Ceaikovski mai academic care, dincolo de a se limita la un simplu moment neoclasic, compune în același timp o lucrare cu profunde filiații romantice. Astfel, după introducerea specifică uverturilor baroce care deschideau suitele orchestrale și care construiește o atmosferă melancolică asemănătoare vizualizării unei stepe caucaziane, Ceaikovski inserează o fugă cu o temă amplă, al cărei dinamism asemănător unei cavalcade sonantice izbucnește într-un climax care readuce tema augmentată, dominată de celebrul leitmotiv al destinului, reîntâlnit apoi chiar în debutul din cea de a patra simfonie.



Fuga se încheie în mod surprinzător într-un tonus liniștit, lucru destul de rar întâlnit în istoria ei, prin evocarea cadenței picardiane și pregătirea următoarei mișcări.

Secolul al XX-lea aduce cu sine, pe lângă îmbogățirea tonalității sau anihilarea ei, o preocupare sporită pentru sistemele de organizare modală, fie că vorbim de cele rezultate din prelucrarea diferitelor filoane folclorice sau de cele create artificial cunoscute cu denumirea de neomodalism. Astfel, modalismul luat în accepțiunea cea mai largă a acestui termen devine o preocupare dominantă și constantă a compozitorilor din această perioadă. Pe acest cadru, polifonia nu numai că nu va sucomba, dimpotrivă, ea va înflori, devenind adesea principiu de organizare sonoră. Într-adevăr, așa cum remarca Liviu Comes, ”este neîndoielnic faptul că secolul al XX-lea are o muzică mai polifonizată decât secolul anterior”[3], iar forma de fugă cunoaște o reprezentare fără precedent în mentalul compozitorilor. Este suficient să amintim următoarele lucrări: *Variațiuni și Fugă pe o temă de Mozart*, op. 132 (1914), de Max Reger, cele *24 de Preludii și Fugi*, Op. 87 (1951), de Dmitri Shostakovich, *Ludus tonalis* (1942) a lui Paul Hindemith, pentru a realiza persistența unor modele componistice prin care se va manifesta condescendența compozitorilor față de Bach. Fără a insista asupra acestor compoziții care în peisajul muzicologic au cunoscut multiple abordări analitice, vom aduce în discuție altele mai sărac reprezentate.

Se poate aminti o lucrare care surprinde prin non-diatonismul tonal al lui Igor Stravinsky din *Simfonia psalmilor*, (1930), alcătuită din trei părți eterogene, în care partea secundă construiește o fugă dublă cu prima expoziție orchestrală urmată de o a doua corală, ambele culminând într-un final apoteotic. Aluzia evidentă la *Ofranda muzicală* a lui J.S. Bach prin apelul la tonalitatea lui do minor, prin unele trasee melodice ale temei dar și prin unele elemente cromatice atipic afirmate prin salturi melodice nu conturează doar un simplu moment neoclasic, ci reînvie spiritul lui Bach cu apelul la cuceririle contemporane. Lucrul este evident încă din expunerea temei la oboi, temă care dezvăluie un profil melodic neobișnuit chiar și pentru melodismul bachian.

[3] Liviu Comes, *Lumea polifoniei*, Editura muzicală, București, 1984, p. 209.



Densitatea polifonică atinge un grad de o complexitate fără precedent în cea de a doua expoziție, cea corală, desfășurând simultan chiar și 10 melodii distincte, fapt care nu lasă impresia unei suprasolicitări auditive. Remarcabil este că în cea de a doua expoziție, în timp ce în partea corală se afirmă un nou tematism, partea orchestrală rememorează motive din prima expoziție, realizându-se astfel o sinteză armonică între cele două expoziții. Culminația finală, cvasipolifonică sau cvasiomofonă, aduce o încărcătură armonică deosebit de modernă și expresivă, încheindu-se într-o nuanță de piano, cu evocarea tonalității relative, mi bemol final distribuit ca poliacord prin octave, cvinte și cvarte goale. Cu tot modernismul spectacular, Stravinsky reușește să evoce prin muzică spiritualitatea creștină prezentă în Psalmul 39 care vorbește despre salvarea credinciosului și situarea acestuia într-un duh statornic, duh manifestat în cânturi și imnuri ce determină și înnoirea limbajul muzical: ”Cu dor l-am așteptat pe Domnul și El s-a plecat spre mine, a ascultat strigarea mea. M-a ridicat din groapa pierzării, din noroiul mlaștinii, și a așezat pe stâncă piciorul meu, mi-a întărit pașii. Și a pus în gura mea cântare nouă, imn de laudă pentru Dumnezeul nostru.”[4]

O altă lucrare cu totul aparte față de tot ce am adus în discuție până acum este fuga din *Suita orchestrală nr. 2*, Op. 20 (1915), a compozitorului George Enescu. Aparte pentru că deși este o fugă amplă care durează mai bine de trei minute, poartă denumirea de uvertură, mascându-și astfel adevărata identitate. Ea deschide o suită orchestrală formată în total din șase mișcări. Este o fugă dublă a cărei scriitură polifonică se menține până către final, particularitatea ei fiind aceea că limbajul muzical abordat este unul tono-modal.

[4] *Psalmii*, stampato in Italia, traducerea Arhiepiscopiei Romano-Catolice de București, 1993, pp. 125-126.



Este, de asemenea, un moment neoclasic anterior neoclasicismului stravinskian, Pascal Bentoiu evocându-l cu necesitate prin ”epuizarea și ducerea la o perfecțiune de necrezut a virtualităților de *clasicism* pe care le conținea personalitatea compozitorului.”[5] În plus, este unică întrucât, așa cum remarca Dan Voiculescu, ”în perioadele de creație care vor urma, fuga nu va mai apărea ca atare, nefiind compatibilă cu sistemul enescian de scriitură, inspirat de stilul parlando-rubato.” Cele două fugatto-uri care-i vor succeda totuși vor constitui ”o *filtrare* a conceptului de fugă, o adaptare elastică a sa la principiile urmărite de autor”[6], fuga respectivă intervenind ca un moment de cotitură în creația enesciană când compozitorul va actualiza magistral un limbaj din trecut, pentru a opta în mod creator pentru limbajul heterofonic. În cadrul suitei orchestrale, fuga intervine nu ca un preambul al suitei sau ca o prezentare expozitivă a materialului melodic din cadrul ei, ci contribuie la ”corespondența simetrică a celor șase părți diferite” în care consistă ”secretul coagulării macroformei genului.”[7]

Păstrându-ne discursul în zona genurilor simfonice, se poate aminti o lucrare mai puțin cunoscută, *Simfonia nr. 4*, Op. 43 (1936), a lui Dmitri Shostakovich. Simfoniei lui Shostakovich i se atribuie o profundă influență mahleriană, cu unele reminiscențe din muzica lui Stravinsky. Fuga este inserată în prima mișcare a simfoniei, din a doua jumătate a acesteia. Configurată din melodii prozaice dar armonizate ingenios, mișcarea simfonică jonglează cu mare dexteritate între banal și constructivism, reușind să surprindă întotdeauna. Astfel, fuga intervine ca un moment de prestidigitație componistică, cu o temă amplă, bazată pe un desen capricios, derulată într-un tempo de *presto* pe izoritmii de șaisprezecimi și o subtilă amplasare a unei pauze de aceeași valoare în capul tematic.

[5] Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1984, p. 179.
[6] Dan Voiculescu, *Polifonia secolului XX*, Editura Muzicală, București, 2005, p. 65.
[7] Laura Vasiliu, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Editura Artes 2002, p. 218.



Ambianța cvasiatonală sporește efectul de aglomerare, creând astfel o pagină ce va contrasta puternic cu cele care îi vor succeda, unde efectul de rarefiere va aduce diferite solo-uri din orchestra simfonică: oboe d'amore, vioară, fagot. Privită dintr-o perspectivă amplă, mișcarea simfonică va fi dominată la început de fină ironie și, pe alocuri, de expresie grotescă, care vor fi dizolvate în impetuozitatea fugii, pregătind astfel lirismul obiectiv și stingerea oricărei tensiuni din finalul părții întâi.

Fuga pe care Béla Bartók o inserează ca primă mișcare în *Muzică pentru corzi, percuție și celestă* (1936) întrunește câteva calități aparte. O analiză[8] detaliată a ei efectuată de Livia Teodorescu-Ciocănea scoate în evidență specificul temei, eșalonările intrărilor tematice, structura fugii cu cele două secțiuni aflate într-un raport ce aparține numărului de aur, care ating o culminație pe *mi bemol* prin acumulare tensională urmată de detensionarea acesteia. Unic la această fugă este caracterul de *lamento* identificabil încă de la prima expunere tematică și păstrat pe tot parcursul ei.

[8] Livia Teodorescu-Ciocănea, *Tratat de forme și analize muzicale*, Editura Muzicală, București, 2005. pp. 304-306.

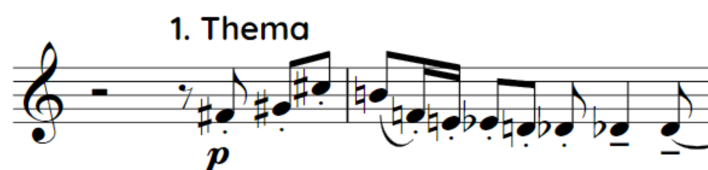


Prezența cromatismului întors, disoluția metricii, hipercromatizarea temei, fragmentele inegale care o compun, construite sub forma unor arcuri melodice care-și tânguie devenirea, cromatismul descendent al unora dintre contrapuncturi, cele șase intrări succesive ale temei care asamblează o polifonie densă toate acestea contribuie la realizarea unui *lamento* amplu, un *kyrie eleison* camuflat într-o profană construcție stilistică. Wilhelm George Berger o aseamănă cu o meditație gravă care ”dintr-o undă tematică abia mișcată devine acțiune pasională și apoi torent revărsat și în creștere colosală, pentru a se transforma în epopee, în reflex prin interiorizare neabătută a expresiei concentrate (...)”[9] În dramaturgia de ansamblu a întregii lucrări pe care compozitorul nu o numește nici simfonie, nici suită și nici utilizând alte denumiri de genuri tradiționale, fuga contrastează puternic cu ultima mișcare, cea de a patra care, prin sonoritățile folclorice, induce ideea de dans și festivism. Aluzii la prima mișcare și unele reveniri în stil fugatto se regăsesc în toate celelalte mișcări, lucru care asigură unitatea ciclului de piese orchestrale. Astfel, întregul evantai categorial al celor patru părți conturează un *lamento* în prima parte, urmat de un cadru epopeic, îi succede lirismul, iar la final festivismul deja amintit. Însă niciuna dintre categoriile amintite, cu excepția fugii, nu-și păstrează pe de-a-ntregul puritatea funciară, complexitatea mișcărilor muzicale devenind simboluri ale complexității uman-abisale.

Muzica de scenă cunoaște firave abordări ale formei de fugă. Sunt cunoscute incursiunile lui Richard Wagner din opera *Maeștrii cântăreți din Nürnberg* (1868) sau ale lui Giuseppe Verdi din finalul operei *Falstaff* (1893) privind cultivarea unor secțiuni expozitiv-imitative. Astfel de inițiative apar mai bine reprezentate într-o lucrare serial-dodecafonică, în opera *Wozzeck*

[9] Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică modernă-contemporană (1930-1950)*, Editura Muzicală, București, 1976, p. 63.

(1922) a lui Alban Berg, fapt care confirmă supraviețuirea unei forme prin preeminența orizontalității asupra verticalului. Scena a doua din actul doi începe ca un duet între Căpitan și Doctor, adăugându-se și Wozzeck. Este o scenă stradală aflată sub capriciul întâmplării. Întâlnirea dintre cei trei creează contextul insinuării din partea Capitanului și a Doctorului, că Maria, soția lui Wozzeck, l-ar înșela. Din punct de vedere muzical, scena este o fantezie urmată de o fugă triplă. Fantezia este dominant omofonă, în timp ce fuga este dominant polifonică, fără a exclude elemente de omofonie. Puritatea categoriilor sintactice este exclusă în ambele cazuri. Legătura organică dintre cele două secțiuni este realizată prin prezența unei teme care le irigă asemenea unui leitmotiv.



Astfel, tema din prima expoziție a fugii este prezentă atât în debutul și desfășurarea fanteziei, cât și în derularea celorlalte expoziții ale fugii, fiind imitată atât în planul orchestral, cât și în cel vocal. Elementele de stretto, clusterele, unele culminații sau efecte sonore, îmbinarea scriiturii omofone cu cea polifonă întregesc dramaturgia sonoră a acestei scene.

Departe de a avea pretenția de a epuiza subiectul, studiul de față face dovada constanței formei de fugă de-a lungul secolelor, cu atât mai mult în problematicul secol al XX-lea. Astfel, forma de fugă supraviețuiește tuturor perioadelor din istoria muzicii, fiind regăsită în toate tipurile de organizare sonoră: modală, tonală dar și atonală. Născută în cadru religios, ea amprentează și cadrul laic cu forme de sacralitate atenuată. De asemenea, o întâlnim în aproape toate genurile muzicale, consfințind validitatea unui pattern care niciodată nu și-a epuizat virtualitățile.

Maurice Ravel, György Ligeti, Olivier Messaien, Luigi Dallapiccola sunt compozitori care utilizează de asemenea în cadrul creațiilor lor forma de fugă. Ea nu doar supraviețuiește, ci contribuie la conturarea polilingvismului muzical, a afirmării stilurilor de sinteză prezente, aproximativ, în creația fiecărui compozitor din secolul al XX-lea. Nu sunt simple revendicări sau afirmări stilistice, ci acestea determină eșalonarea unui tablou policrom specific secolelor din urmă pentru care multiculturalitatea, diversitatea de

abordări sau de puncte de vedere, experiențele colective, lejeritatea accesului la diferite spiritualități configurează în mod necesar recuperări, realocări, reașezări într-o spiritualitate care ne-a format dar pe care riscăm de atâtea ori să nu o mai recunoaștem. Aceste reveniri la tradiție consolidează identitatea noastră culturală fără de care riscul derivei ar putea nărui întregul ei eșafodaj.

BIBLIOGRAFIE

1. BENTOIU, Pascal, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1984.
2. BERGER, Wilhelm Georg, *Muzica simfonică modernă-contemporană (1930-1950)*, Editura Muzicală, București, 1976.
3. COMES, Liviu, *Lumea polifoniei*, Editura muzicală, București, 1984.
4. LEBRECHT, Norman, *De ce Beethoven – un fenomen în 100 de piese*, București: Baroque Books & Arts, 2003, traducere din limba engleză de Simina Bălășoiu.
5. TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia, *Tratat de forme și analize muzicale*, Editura Muzicală, București, 2005.
6. VASILIU, Laura, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Editura Artes 2002.
7. VOICULESCU, Dan, *Polifonia secolului XX*, Editura Muzicală, București, 2005.
8. *Psalmii*, stampato in Italia, traducerea Arhiepiscopiei Romano-Catolice de București, 1993.

Vocalitatea și profilul psihologic al personajelor principale masculine din opera „Rigoletto” de Giuseppe Verdi

Lect.univ.dr. Adelina Diaconu
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
adelina.diaconu@ugal.ro

Abstract:

Giuseppe Verdi was a musician who knew how to emphasize drama in his creations, creating new melodic-rhythmic-harmonic typologies of characters, giving music a portrait role. By adhering to the Risorgimento (Revival) phenomenon and through his personal experiences, Verdi was preoccupied with human dramas and these appear transposed in the melodies, harmonies and rhythms he used, in the conflicts constantly existing in his works and in the strong personalities of the characters, hence resulting in the complexity of his musical language. After a series of remakes of the play, which received titles such as „La maledizione” or „Il Duca de Vendôme”, the opera „Rigoletto” premiered in 1851 at the La Fenice Theater in Venice, where it enjoyed great success with the public. The critics' reaction was less positive due to the lack of large ensembles, but they still recognized the novelty of the music, the vocal style, the structure of the musical numbers and, above all, the expressiveness of the orchestration, which evokes multiple emotions in the audience, depending on the dramatic situation.

Verdi's vocal expression is conditioned by the musical form, the melodic line, the rhythm and the psychological traits of the characters. All these aspects will also be used in the analysis of the voice of the two main male characters – the Duke of Mantua and Rigoletto.

***Keywords**: Giuseppe Verdi, vocality, masculine roles, Rigoletto, psychological view*

Giuseppe Verdi a fost un muzician care a știut să sublinieze dramatismul în creațiile sale, creând noi tipologii melodico-ritmico-armonice de personaje, oferind muzicii un rol portretistic. Prin aderarea la fenomenul *Risorgimento (Reînviere)* și prin experiențele personale trăite[1], Verdi a fost

[1] Verdi a suferit o serie de tragedii personale: decesul prematur al fiicei sale în 1838 și al fiului său în 1839, ambii având vârsta de un an, urmat de moartea soţiei, în 1840.

preocupat de dramele umane și acestea apar transpuse în melodiile, armoniile și ritmurile folosite de acesta, în conflictele existente permanent în operele sale și în caracterele puternice ale personajelor, de aici rezultând complexitatea limbajului său muzical. După o serie de refaceri ale piesei, care a primit titluri ca *La maledizione (Blestemul)* sau *Il Duca de Vendôme (Ducele de Vendôme)*, opera *Rigoletto* a avut premiera în anul 1851 la Teatrul *La Fenice* din Veneția, unde s-a bucurat de un mare succes din partea publicului. Reacția criticilor a fost mai puțin pozitivă datorită lipsei marilor ansambluri, însă ei recunoșteau totuși noutatea muzicii, a stilului vocal, a structurii numerelor muzicale și, mai ales, expresivitatea orchestrației, care stârnea multiple emoții publicului, în funcție de situația dramatică.

Expresia vocală la Verdi este condiționată de forma muzicală, de linia melodică, de ritm și de trăsăturile psihologice ale personajelor. Toate aceste aspecte vor fi folosite și în analizarea vocalității celor două personaje principale masculine – Ducele de Mantua și Rigoletto.

***Il Duca di Mantova (Ducele de Mantua)*, tenor**

Giuseppe Verdi a creat, prin partitura destinată Ducelui de Mantua, muzica cea mai populară și lejeră pentru publicul contemporan cu el, popularitate ce se menține până în zilele noastre, deoarece aria cea mai cunoscută și des interpretată din opera *Rigoletto* aparține acestui personaj - *La donna è mobile* (*Femeia e schimbătoare*). De fapt, Verdi a creat prin intermediul muzicii sale portretizarea unui personaj foarte renumit în perioada istorică zugrăvită în text - un rege inteligent și cult, care era însă precum Don Juan, toate femeile de la curte sau din împrejurimi trebuind să-i cadă la picioare.

Ca și vocalitate, rolul Ducelui de Mantua se încadrează în tiparul tenorului liric, iar personajul este un seducător-îndrăgostit. Ambitusul rolului este cuprins între sunetele *re1* și *si2*, cu posibilitate de extindere la *re3*, în funcție de capacitățile vocale ale interpretului. Prima apariție a personajului se produce pe un fond orchestral de dans, într-un recitativ cântat, în dialog cu personajul Borsa, într-o atmosferă relaxată, de petrecere la curte, în care Ducele își exprimă plictiseala și dorința de a duce la bun sfârșit încercarea de a o atrage pe Gilda în cursa lui:



Ex. nr. 1 - Opera „Rigoletto”, actul 1, introducere, măs. 65-69

Melodia Ducelui e repetitivă, axată pe sunetele arpegiului tonalității *Lab major*. În fragmentul care urmează, aria *Questa o quella,* compozitorul înfățișează frivolitatea personajului printr-o muzică în ritm ternar, cu caracter expansiv, în care interpretul are fraze de lungă respirație, cântate într-o manieră lejeră, în care emisia va fi luminoasă, iar siguranța atacului acutelor va exprima atitudinea plină de nonșalanță și de cinism a Ducelui față de orice femeie care îi cade în brațe:



Ex. nr. 2 - Opera „Rigoletto”, actul 1, balada Ducelui, măs. 6-13

Scriitura abundă de *mezzistaccate* și apogiaturi scurte și de asemenea, predomină frazele în registrul acut, interpretul având de cântat șase sunete de *la2* cu diferite durate. Ambitusul ariei este de o cvintadecimă perfectă, între sunetele *mib* și *sib2*. Atmosfera se schimbă brusc în momentul în care intră în scenă Contesa di Ceprano, iar Verdi subliniază duplicitatea Ducelui prin schimbarea manierii de cânt într-una lirică, cu fraze în registrul acut ce marchează insistența Ducelui de a o seduce pe Contesă. Libertinajul și frivolitatea de la curtea Ducelui au un punct culminant în fragmentul *Tutto è gioia, tutto è festa*, unde pe fondul unor fraze în pasaj și acut, alcătuite prin mers melodic treptat, Ducele își exprimă crezul său în viață - totul e plăcere:



Ex. nr. 3 - Opera „Rigoletto”, actul 1, ansamblu cu cor, măs. 153-157

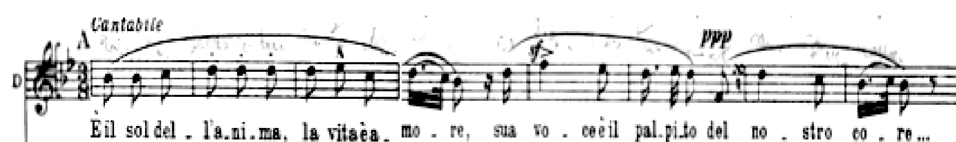
Rezistența și abilitatea interpretului de a cânta mereu în acut sunt puse la încercare în finalul ansamblului de după blestemul lui Monterone, în partea *Più mosso*, unde Ducele și curtenii îl alungă pe Rigoletto și unde Verdi folosește ritmul sincopat, pe fraze descendente, cu un caracter dramatic, ce

pornesc de la sunetul *la2* și coboară până la *fa*, țesătura tenorului fiind foarte dificilă și periculoasă pentru un cântăreț neexperimentat:



Ex. nr. 4 - Opera „Rigoletto", actul 1, Più mosso, măs. 39

Scriitura verdiană își descoperă și mai mult frumusețea în partea a doua a actului I, în duetul Ducelui cu Gilda, unde compozitorul dăruiește tenorului fraze de lungă respirație, în *legato*, cu o melodie plină de eleganță, ce pornește ascendent spre acut până la sunetul *sib2* și care conține și ornamente, precum *grupeto* superior:



Ex. nr. 5 - Opera „Rigoletto", actul 1, duet Duce-Gilda, măs. 35-42

Ambitusul părții Ducelui în acest duet este cuprins între *mib* și *lab2,* sau *reb3,* în fraza finală. Interpretul rolului trebuie să dețină acute sigure, strălucitoare, penetrante și luminoase, ce exprimă siguranța seducătorului irezistibil, ce știe să își adapteze limbajul și gesturile în funcție de caracterul femeii pe care vrea să o cucerească. În partea a doua a duetului, scriitura verdiană cere un cânt lejer, eroic, cu atac rapid și sigur al acutelor, cu o tehnică perfectă de respirație și o susținere pe măsură, ce va ajuta la executarea în viteză a *acacciaturilor* și sunetelor în *staccato,* precum și a ruladelor de optimi spre registrul acut. În aria din actul al doilea, tenorul trebuie să depășească dificultățile scriiturii în pasaj și în același timp să cânte cu un lirism plin de patos și cu o dăruire ce va exprima așa-zisa suferință a Ducelui cauzată de răpirea Gildei de către curteni. Emisia vocală va fi rotunjită, iar interpretul va uza *portamenti* și *messa di voce*, precum și o paletă largă de nuanțe pentru a reda cât mai bogat trăirile personajului. Urmează pagina muzicală verdiană cea mai cunoscută, aria *La donna è mobile*, apropiată de cântecele populare prin forma strofică și prin melodia simplă, repetitivă, ușor de memorat, dovadă că publicul contemporan cu Verdi fredona a doua zi după premieră această melodie. Verdi era conștient de impactul acestei arii la public și de aceea partitura a fost dată tenorului care a realizat premiera doar cu câteva zile înainte de debut. Lejeritatea melodiei a fost inteligent gândită de compozitor pentru a întregi imaginea de seducător și iubitor de plăceri a Ducelui de Mantua. Ritmul ternar punctat, cu caracter dansant, este folosit și aici de compozitor, desenul ritmic

susținând frazele scurte ale tenorului, ce abundă în sunete *staccate,* apogiaturi scurte sau sunete accentuate. Cântul este *di bravura*, cu atac direct pe acute și cu o emisie clară, penetrantă:



Ex. nr. 6 - Opera „Rigoletto", actul 3, aria Ducelui, măs. 11-18

Compozitorul a dorit să prelungească momentul de glorie al tenorului și în următorul fragment, celebrul cvartet *Bella figlia dell'amore*, în care consider că Ducele de Mantua este principalul purtător al acțiunii, asupra căruia este atrasă atenția publicului, celelalte personaje având rolul de comentatori și de observatori al acțiunilor lui. Verdi a realizat aici într-un mod ingenios o suprapunere de voci, de personalități, de idei și sentimente, care se îmbină perfect, fiecare voce fiind reliefată printr-un anumit fel de scriitură, care evidențiază starea personajului respectiv. Ducele primește aici fraze pline de virilitate, pentru că personajul își adaptează tactica în funcție de *pradă*. Linia melodiei este sinuoasă, învăluitoare, iar vocea trebuie să aibă o emisie rotunjită, plină de strălucire și de armonice, utilizând *legato* și *portamento* pentru a îndulci trecerea de la un sunet la altul, mai ales în registrul acut:



Ex. nr. 7 - Opera „Rigoletto", actul 3, cvartet, măs. 33-35

Este paradoxal cum Verdi atrage simpatia publicului asupra rolului jucat de tenor, prin melodii plăcute, vesele, ușor de reținut, deși Ducele este un personaj negativ, care provoacă multe rele celor din jurul lui. Acest personaj nu are un parcurs obișnuit, pentru o figură negativă, adică nu ajunge să fie pedepsit, ci este chiar salvat de o victimă a cinismului său, putând în

continuare să-și continue acțiunile cu efect negativ. Apariția Ducelui în această operă va fi încheiată de Verdi cu repetarea ariei *La donna è mobile,* în momentul în care Ducele părăsește hanul, spre stupoarea lui Rigoletto, care credea că a reușit să se răzbune și care se pregătea să arunce în râu corpul pretinsului Duce.

Rigoletto, suo buffone di Corte (Rigoletto, bufonul Curții), **bariton**

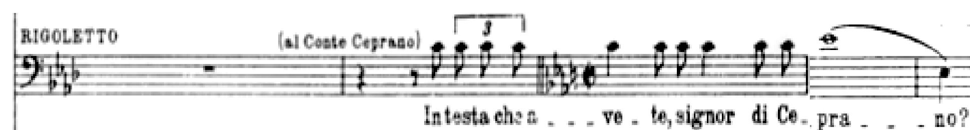
Un aspect deosebit de important în stilistica verdiană este vocalitatea, iar aici se remarcă faptul că Verdi folosește constant vocea baritonală pentru rolurile principale, vocalitate legată adeseori și de motivul paternității, ce apare de-a lungul creației sale :

- Cavalerul Belfiore, un ofițer francez, înlocuitorul lui Stanislaw al Poloniei, din opera *Un giorno di regno* (1840)
- Nabucco, regele Babilonului, din opera *Nabucco* (1842)
- Don Carlo, mai târziu Împăratul Charles al V-lea, din opera *Ernani* (1844)
- Francesco Foscari, Dogele Veneției, din opera *I due Foscari (1844)*
- Giacomo, păstor și tată al Giovannei, din opera *Giovanna d'Arco* (1845)
- Gusmano, Guvernatorul vice-regatului Peru, din opera *Alzira* (1845)
- Ezio, un general roman, din opera *Attila* (1846)
- Macbeth, din opera *Macbeth* (1847)
- Contele de Toulouse, din opera *Jérusalem* (1847)
- Pașa Seid, din opera *Il corsaro* (1848)
- Miller, soldat pensionat, din opera *Luisa Miller* (1849)
- Contele Stankar, tatăl Linei, colonel vârstnic, din opera *Stiffelio* (1850)
- Rigoletto, bufon la Curte, din opera *Rigoletto* (1851)
- Contele de Luna, un nobil în serviciul Prințului de Aragon, din opera *Il Trovatore* (1853)
- Giorgio Germont, tatăl lui Alfredo, din opera *La Traviata* (1853)
- Guy de Montfort, Guvernatorul Siciliei sub Charles de Anjou, rege în Napoli, din opera *Les vêpres siciliennes* / *I vespri siciliani* (1855/1861)
- Simon Boccanegra, corsar, primul Doge al Veneției, din opera *Simon Boccanegra* (1857)
- Renato, soțul Ameliei și secretarul lui Riccardo, cel mai bun prieten și confidentul său, din opera *Un ballo in maschera* (1859)
- Don Carlo di Vargas, fiul Marchizului de Calatrava, din opera *La Forza del Destino* (1862)
- Rodrigo, Marchiz de Posa, prietenul lui Don Carlos, din opera *Don Carlos* (1867)
- Amonasro, regele Etiopiei, din opera *Aida* (1871)
- Iago, ofițer în slujba lui Otello, din opera *Otello* (1887)

- Ford, un om bogat, din opera *Falstaff* (1893)

În opera *Rigoletto*, cele două fațete ale personajului principal, bufonul și tatăl iubitor, sunt reliefate de compozitor și prin expresia vocală. Verdi cere o paletă interpretativă vocală largă pentru interpretul personajului Rigoletto, acesta trebuind să fie dotat cu inteligență, disponibilitate fără limite în redarea vocală a unor stări diverse și, de asemenea, talent dramatic, pentru a putea realiza efectele vocale din partitură, fără ca intonația să fie afectată. Cerințele compozitorului sunt înnoitoare și dificil de realizat, deoarece personajul este diform, însă are trăiri puternice, asemenea oricărui erou romantic. Verdi dă o importanță foarte mare țesăturii înalte a vocii de bariton, deoarece scriitura merge în registrul tenorului în pasajele intens lirice și melancolice din duetele personajului cu Gilda - pasaje care cer o emisie lejeră, adeseori cu accente patetice, caracteristici mai degrabă ale rolurilor de tenor. Întinderea rolului este foarte mare, personajul fiind prezent în majoritatea scenelor, iar formele de solicitare vocală și scenică sunt foarte diverse. Ambitusul rolului este foarte extins, între *si* din octava mare și *sol* în acut. Pe parcursul rolului apar diverse tipuri de scriitură, de la declamația *arioso,* la frazele în *cantabile,* de la recitativul *secco* la cântul plin de dramatism, iar expresia vocală trebuie să reflecte diferitele stări prin care trece personajul.

Astfel, la prima apariție a personajului, replica acestuia este executată în *parlando,* pe sunetul *do* (pe care este construit și motivul blestemului), cu excepția ultimelor silabe:



Ex. nr. 8 - Opera „Rigoletto”, actul 1, „Minuetto e perigordino”, măs. 39-43

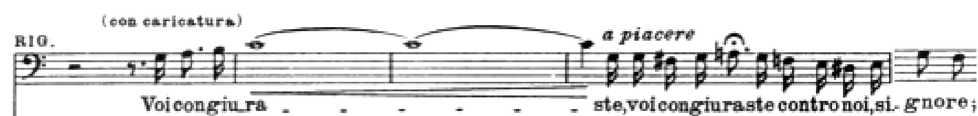
Verdi folosește adesea o astfel de scriitură pentru a marca dialogul dintre personaje. Un alt fragment de *parlando* pe sunetul *do* este următorul, unde întâlnim și prima indicație de expresie vocală - *ridendo (râzând*):



Ex. nr. 9 - Opera „Rigoletto”, actul 1, „Minuetto e perigordino”, măs. 58-62

Rigoletto este plin de sarcasm atunci când i se adresează lui Monterone, compozitorul indicând *contraffacendo la voce di Monterone* (*imitând vocea lui Monterone*) și *con caricatura*. Se remarcă sunetul *do* prelung, de nouă

timpi și șaisprezecimile sinuoase, precum și acompaniamentul orchestral, care sugerează râsul bufonului:



Ex. nr. 10 - Opera „Rigoletto", actul 1, „Sostenuto assai", măs. 6-10

În scena *Pari siamo*, țesătura este predominant în registrul acut, Rigoletto exprimându-și revolta față de condiția sa nefericită, iar Verdi notează adeseori *con tutta forza*. În duetul cu Gilda se face trecerea de la stilul *parlato* la cel cantabil, cu fraze de lungă respirație, străbătute de sentimentul patern:

Ex. nr. 11 - Opera „Rigoletto", actul 1, duet Rigoletto-Gilda, măs. 9-16

Întâlnim pe parcursul duetului, indicații precum *con espressione, dolce, con dolore, piangendo, con trasporto, con effusione, affetuoso e legato, dolcissimo* și *tutta forza*.

Aria *Cortigiani, vil razza dannata*, o piatră de încercare pentru orice interpret al rolului,

impune o serie de dificultăți marcate prin alternanța momentelor de scriitură - pasaje de linie, de largă respirație și intervenții recitativice, ce probează calitățile lirice și dramatice ale vocii, dar și de varietatea încărcăturii psihologice. Acest fragment deosebit de impresionant cere o tehnică desăvârșită, un control perfect al respirației și al susținerii, precum și mobilitatea expresiei: *con accento terribile, piange, con forza*. Foarte interesantă este insistența compozitorului pe sunetul *do*, care amintește mereu de blestem și este ca o marcă a vieții nefericite de bufon:



Ex. nr. 12 - Opera „Rigoletto”, actul 2, arie Rigoletto, măs. 17-20

Un alt moment reprezentativ pentru vocalitatea rolului Rigoletto este duetul cu Gilda din actul al 2-lea - aici, splendidele pasaje sub formă de cantilenă, pline de lirism:



Ex. nr. 13 - Opera „Rigoletto”, actul 2, duet Rigoletto-Gilda, măs. 18-21

alternează cu stilul *canto di bravura*, în momentul când Rigoletto jură să se răzbune pe Duce:



Ex. nr. 14 - Opera „Rigoletto”, actul 2, duet Gilda-Rigoletto, măs. 75-78

Este interesant să descoperim trăsăturile de caracter ale celor două personaje principale masculine, așa cum acestea reies din libret, din muzică și din indicațiile compozitorului. Nu se poate face acest lucru decât raportându-ne și la Gilda, singurul personaj pozitiv din opera analizată. În următorul tabel voi prezenta profilul psihologic al fiecărui personaj:

	GILDA	RIGOLETTO	DUCE
ACT 1	- tânără inocentă și naivă, necunoscătoare a răutății sau vicleniei celor din jur (*No, che troppo è bello/E spira amore)*	- personalitate marcată de handicapul fizic și de meseria de bufon (*O rabbia, esser diforme!/O, rabbia, esser bufone!*)	- persoană cu rang înalt care abuză de poziția sa pentru a seduce femeile, considerându-le la fel pe toate (*Questo o quella/Per me pari sono a quant'altre*)
	- trăiește cu nerăbdare propria adolescență	- aversiune pentru societatea înconjurătoare	- plăcerea constituie pentru el un mod de viață, toate femeile trebuind să-i stea la

	(*Già da tre lune son qui venuta/Ne la cittade ho'ancor veduta*)	(*O uomini, o natura/Vil scelerato mi faceste voi*)	dispoziție (*Tutto è gioia/Tutto è festa)*
	- simte lipsa unui model feminin, tangibil, real, la care să se raporteze (*Fatte ch'io sappia la madre mia)*	- ură pentru Duce, cu aspecte de gelozie pe exuberanța sexuală a propriului stăpân (*Questo padrone mio, giovin, giocondo, si possente, bello*)	- provoacă suferința și ațâță orgoliile la curte prin violarea soțiilor și fiicelor curtenilor
	- idealizează figura paternă (*Oh, quanto amore, padre mio!; Oh, quanto affetto, quali cure/Che temete, padre mio)*	- ură pe imoralitatea curtenilor și aruncarea vinei pe ei pentru gradul de ticăloșie la care bufonul a ajuns (*Odio a voi, cortigiani schernitori/ (...)Se iniquo son/per cagion vostra è solo*)	- faptele Ducelui atrag blestemul lui Monterone
	- atracție pentru misterul din jurul identității tatălui (*Patria, parenti, amici/Voi dunque non avete?)*	- negarea propriului Eu, perpetuată prin folosirea constantă a celor două măști: aceea a bufonului, pentru societate și cea a tatălui iubitor și misterios, pentru Gilda (*Pari siamo!Io la lingua, egli ha il pugnale/ L'uomo son io che ride; Ma in altr' uomo qui mi cangio*)	- egoist și mândru, profită de bufonul Rigoletto pentru a-și bate joc de cei de la Curte, atrăgând blestemele lor (replicile lui Rigoletto: *In testa che avete, signor di Ceprano?; Voi congiuraste contro noi signore*)
	- curiozitate față de iubire și atracție fizică (*No, che troppo è bello/E spira amore; Sognando o vigile/Sempre lo chiamo/E l'alma in estasi gli dice:t'amo*)	- folosirea răzbunării prin batjocură și provocarea durerii (*Qual vi piglia or delirio/A tutte l'ore di vostra figlia/A reclamar l'onore?)*	- mincinos și viclean, mituind slujnica lui Rigoletto, reușește să-i răpească inima Gildei, dându-se drept un student sărac (*Gualtier Maldè,/ studente sono... e povero*)
		- necesitatea de a perpetua în fiica sa caracteristicile	

		idealizate ale femeii iubite (*Ah, veglia, o donna questo fiore)*	
ACT 2	- sentiment de vinovăție pentru dorința fizică (*Tutte le feste al tempio/Mentre pregava Idio/Bello e fatale un giovine/ Offriarsi al guardo mio)* - ia apărarea Ducelui, în ciuda a ceea ce s-a întâmplat în camerele lui (*Perdonate, a noi pure una voce/Di perdono dal cielo verrà; Mi tradiva, pur l'amo, gran Dio!/Per l'ingrato ti chiedo pietà!*)	- incapacitatea de a-și considera fata ca o individualitate și nu ca o proiectare a propriei răzbunări (*Sì, vendetta/ tremenda vendetta*)	- se apropie de personajul celebru *Don Juan* prin obsesia pentru femei – trăiește pasional fiecare relație, părând afectat (*Ella mi fu rapita; Parmi veder le lagrime)*
ACT 3	- naivă, supraevaluează personalitatea și comportamentul Ducelui (*Io l'amo; Pieta mio padre; Ma pur m'adora*) - idealizarea morții și a sacrificiului din dragoste (*Oh, qual tentazione!/Morir per l'ingrato; Ah, s'egli al mio amore divenne rubello/Io vo' per la sua gettar la mia vita!)*	- neacceptarea impulsurilor afective ale fiicei sale pentru un alt bărbat (*E l'ami?; Pure tempo a guarirne t'ho lasciato*) - dorește să-și îndeplinească planul de răzbunare cât mai repede, nebăgând în seamă starea fiicei sale (*Taci, e mia sarà la cura/La vendetta d'affrettar*)	- trece cu ușurință de la o femeia la alta, fiind gata să facă avansuri și să utilizeze toate mijloacele posibile de seducție (*Bella figlia dell'amore/Schiavo son dei vezzi tuoi*) - își adaptează tehnica de seducție în funcție de pradă

	- transfigurarea personajului după sacrificiul suprem și manifestarea în continuare a dragostei pentru Duce, dar și pentru tată (*A me..a lui perdonate!/Benedite... alla figlia...o mio padre.../ Lassù in cielo, vicino alla madre../In eterno per voi pregherò*)	- nici în finalul operei, când își vede fiica moartă, nu-și acceptă integral vina, considerând că blestemul lui Monterone a cauzat nenorocirea (*Ah, la maledizione!*)	- când o vizitează pe Gilda se îmbracă în haine locale, iar când sosește în casa Maddalenei, este îmbrăcat în militar.

Bibliografie:

1. Brumaru, Ada, *Romantismul în muzică*, Ed. Muzicală, 2 vol., București, 1960.

2. Buga, Ana; Sârbu, Cristina Maria, *4 secole de teatru muzical*, București, 1999.

3. Constantinescu, Grigore, *Diversitatea stilistică a melodiei în opera romantică*, Ed. Muzicală, București, 1980.

4. Emanoil, Alexandru, *Opera italiană în capodopere-belcanto*, Ed. Semne, București, 2008.

5. Garcia, Manuel, *Treatise on the Art of singing*, Leonard & Co, London, 1924.

6. Giuleanu, Victor, *Teoria muzicii*, București, 1998.

7. Husson, Raoul, *Vocea cântată*, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București, 1968, traducere și glosar N. Gafton.

8. Kirkham, Airlie Jane, *An aural analysis of bel canto:traditions and interpretations as preserved trough selected sound recordings*, The University of Adelaide, 2010.

9. Machabey, Armand, *Le bel canto*, Librairie Larousse, Paris, 1948.

10. Goleman, Daniel, *Inteligența emoțională* (*Emotional Intelligence*, Bloomsbury Publishing Plc, 1995), traducător: Irina-Margareta Nistor, ediția a III-a, Editura Curtea Veche, București, 2008

11. Marchesi, Gustavo, *Verdi* (*Verdi*, UTET, 1970), traducător: Florina Nicolae, Ștefan Nicolae, Editura Muzicală, București, 1987

12. Passuth, Ludovic, *Muzicantul ducelui de Mantua*, Editura Muzicală, București, 1968

13. Osborne, Charles, *The complete operas of Verdi*, Da Capo Press, New York, 1969

14. Roșu, Adrian, *Vocea de bariton în opere verdiene. Analiza muzicală și interpretativă a rolului Rigoletto,* Editura Muzicală, București, 2014

15. Terenyi, Eduard; Coca, Gabriela, *Interferența artelor, vol 1 – Gândirea dualistă,* Editura Media Musica, Colecția Didactica, Cluj, 2007

16. Voinea, Silvia, *Incursiune în istoria artei cântului și a esteticii vocale,* Editura Pro Transilvania, București, 2002

Viziune regizorală în montarea operetei *Țara surâsului* de Franz Lehar

Asist. drd. Florin-Adrian Mărginean
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați
adrian.marginean@ugal.ro

Abstract

„The land of smiles” by Franz Lehar is a very complex operetta: the music is very rich in sonorities, very dramatic when the conflict appears on the stage or when a character is suffering and very suggestive when recreating the cultural influence of the Asian continent, through musical motifs.

These musical aspects have grown in me the interest and the desire to put in stage this operetta. I find it very challenging to recreate a ceremony of a culture not so familiar to our or to set some behavioral trajetory for a character who is such typical for an asian society (Sou-Chong).

Key words: *operetta, dramatic, culture, ceremony, character, asian*

Viena, la sfârșitul secolului al 19-lea, sau *fin de siècle*, a fost mediul ideal pentru apariția unui nou gen muzical – opereta vieneză. În această perioadă, arta, arhitectura, filosofia, literatura s-au dezvoltat în mod remarcabil, o influență importantă având-o afluxul de oameni de diferite culturi care au venit în Viena acelor timpuri (de la aproape jumătate de milion de oameni, populația orașului a crescut la 2 milioane). Industrializarea a venit târziu în Austria, ca un rezultat al conservatorismului din perioada Biedermeier (1815-1848) și al neo-absolutismului de după revoluția de la 1848.

În anii 1860, în Viena apărea progresul social, politic și tehnologic. Modernizarea Vienei a dus la creșterea puterii de cumpărare a clasei mijlocii, care cerea facilități, precum prezența servitorilor. Iar imigranții, sosind din provinciile habsburgice ca să ocupe asemenea posturi, au creat o populație mai diversă din punct de vedere etnic. Această diversitate în creștere în rândul populației a însemnat o schimbare pe plan muzical și teatral. Deși imigranții erau săraci și, deci, nu-și permiteau să plătească biletul la teatru, acești oameni au avut efect asupra climatului cultural vienez. Comediile care

erau jucate în dialect vienez erau acum deschise influențelor de pe tot cuprinsul Imperiului și din afara lui.

Noul gen care se dezvolta, opereta vieneză, va aduce laolaltă elemente ale operetelor pline de succes ale lui Jacques Offenbach (care făcea turnee în afara Franței de câțiva ani), ale valsului vienez și ale comediei satirice locale, în care uverturile și cântecele erau ingrediente nelipsite. Pe la mijlocul anilor 1850, Offenbach era admirat în Viena, mulțumită lui Johann Nestroy, directorul de la Carltheater. Pentru că nu-și permitea să-l plătească pe Offenbach să vină la Viena, Nestroy prezenta versiuni piratate ale creațiilor acestuia. Mai târziu, actorul Karl Treumann a luat directoratul și l-a invitat pe compozitor să dirijeze propriile creații. Prin anii 1870, francezul vizita deja frecvent Viena. Compozitori ca Franz von Suppé și Carl Millöcker contribuiau deja cu uverturi și muzică incidentală la anumite lucrări dramatice. Inspirați de Offenbach, ei au devenit compozitori de frunte ai operetei vieneze, „îmbrăcând” genul pe gustul vienezilor. În loc de can-can-ul francez, ei au scris valsuri și polci. Opereta vieneză era mai sentimentală și mai romantică decât cea franceză și exista o mai mare apreciere pentru comedie și parodie, indiferent dacă era scrisă de libretist sau de compozitor, sau adăugată de actori. După Offenbach, o operetă era de fapt o operă comică într-un act. În Viena, aceasta era dezvoltată la o scară mult mai largă. Orice operetă din anii 1860, ca *Das Pensionat* (1860), *Flotte Bursche* (1863) și *Die schöne Galathee* (1865) ale lui Suppé încă împrumutau aspecte ale tradiției lui Offenbach. În 1871, creația *Indigo und die vierzig Räuber* a lui Johann Strauss a fost prima operetă vieneză completă. Subiectul acesteia este plasat într-o utopie exotică, iar alte operete de la începutul anilor 1870 îi urmează exemplul. Până la sfârșitul anilor 1870, operetele se concentrau pe Viena, startul dându-l succesul enorm al creației *Die Fledermaus* de Johann Strauss II, în 1874. Publicul dorea o imitație a operei care să fie ușor accesibilă și să constituie o formă de eliberare de presiunile sociale și financiare dintr-o societate aflată într-o continuă industrializare. Deși tot mai mulți oameni și mai multe idei veneau spre oraș, erau de asemenea tot mai mulți oameni săraci care doreau cu disperare să lucreze în Viena. Cu cât climatul devenea mai neprietenos, cu atât publicul care mergea la teatru căuta refugiu într-o fantezie operistică. Astfel, genul operetei a devenit foarte îndrăgit de public.

Caracterizarea personajelor principale

Prințul Sou-Chong

- Descendent la tronul Chinei, prințul a fost crescut să respecte și să urmeze legile țării;

- În urma unei vizite la ambasada Chinei în Viena, ajunge să o cunoască pe Lisa, de care se îndragostește, însă fără să-i arate acest lucru;
- Din textul primei arii, deduce că nu se află pentru prima dată în casa Lisei, ba din contră;
- Apare un alt moment de vizită: ziua de naștere a Lisei, de această dată îi oferă în dar o statuetă de aur care a aparținut de multe generații familiei lui, acest cadou subliniind respectul și iubirea pe care i-o poartă;
- Descoperim un tânăr sincer și curajos, devotat credinței și poporului său, dar în același timp dornic de schimbare și atras de noutatea lumii vestice;
- Din dragoste pentru Lisa, este dispus să schimbe datinile strămoșești și tot din dragostea pentru ea ajunge în final să renunțe la fericirea lui;
- În momentul în care primește vestea învestirii în funcția de prim ministru, nu îndrăznește să creadă într-o împărtășire a dragostei sale din parte Lisei prin urmare este dispus să plece fără să-i destăinuie iubirea ca i-o poartă;
- La finalul actului al doilea, după ceremonia de căsătorie a lui cu cele 4 principese, când Lisa îi spune pentru prima dată că îl părăsește, descoperim un Sou-Chong, debusolat, dur, care reacționează la primul instinct, ajungând să o țină închisă cu forța, de frică să nu o piardă;
- În final, îl regăsim pe prințul din primul act, galant, iubitor, gata de orice sacrificiu pentru cea pe care o iubește.

Lisa

- Copil singur la părinți, Lisa primește tot ceea ce-și dorește de la tatăl ei;
- Crescută într-o casă de Maresal, dezvoltă pasiunea pentru călărie, un sport al brăbaților pe care ajunge să-i domine în competiții;
- O fată plină de viață, încăpățânată, statornică, îndrăzneață;
- Fiind fiică de mareșal, tânără și frumoasă, este curtată de mulți, dar performanțele din sportul bărbaților o fac să fie stăpână pe ea și să-i refuze pe toți cu nonșalanță;
- Propunerea lui Gustav de a se căsători o întâmpină tot cu un refuz, nedorind să-și piardă cel mai bun prieten;
- Apariția prințului în viața ei declanșează scânteia dragostei;
- Dorind să-și arate pasiunea pentru lumea orientală, îl servește pe Sou-Chong cu ceai și cântă o melodie din țara lui, care o obsedează;

- În momentul în care prințul este obligat să plece în țara lui, are curajul să-i destănuie sentimentele ce i le poartă și fără să regrete nimic, îl urmează pe Prinț în China, căsătorindu-se cu el, în ciuda sfaturilor tatălui ei;
- În China se lovește pentru prima dată de o societate dominată de bărbați, o societate în care femeile au drepturi limitate;
- Odată cu venirea lui Gustav în China, dorul de casă o apasă fiind momentul în care reapare dorința întoarcerii;
- În finalul actului al 2-lea, descoperim o Lisa rănită, descurajată, care nu poate concepe sa își împartă soțul cu alte 4 soții;
- Releția cu unchiul Tondup, este cea care o afectează cel mai mult, duritatea și vorbele reci, o fac să se simtă singură, iar la auzul senținței care îi anunța nulitatea căsătoriei cu Sou-Chong, începe să se teamă pentru ea și să-și dorească să plece cât mai repede;
- În final, distanța dintre cele două lumi formează o prăpastie între cei doi, separându-i pentru totdeauna.

Lichtenfels

- În construcția personajului am plecat de la premiza că a rămas văduv imediat după nașterea Lisei;
- Este un militar de carieră, respectat și își dedică o mare parte din timp creșterii singurului copil, Lisa;
- În lipsa unui băiat, Îi dă voie Lisei să-și urmeze pasiunea pentru călărie;
- La ridicarea cortinei, ni se prezintă un bătrânel hazliu, pus pe șotii și cu chef de viață care-și iubește foarte mult fiica și se mândrește cu rezultatele ei;
- Un bătrânel cu ticuri, încovoiat de mijloc, cu mâinile tremurânde;
- Chiar dacă nu-i stă în fire să facă concesii, nu reușește să se împotrivească nici unei dorințe/cerințe a Lisei;
- Este primul dintre cele trei personaje comice ale acestei operete, unul care presărează cu umor primul și ultimul act.

Gustav

- Un tânăr locotenent, se cunoaște încă din copilarie cu Lisa;
- Este cel de la care Lisa și-a însușit noțiunile de călărie atât de bine, încât într-un final, îsi depășește profesorul;
- Un tânăr în viața căruia cariera militară ocupă un loc dominant;

- Prietenia îndelungată care îi leagă pe cei doi il face pe Gustav să fie confuz în legătură cu sentimentele ce i le poartă Lisei;
- Ajunge la concluzia că Lisa îndeplinește toate condițiile pentru a-i fi soție;
- Deși este timid și se bâlbâie în fața ei, este sigur că va fi acceptat ca soț și fără ca măcar s-o intrebe, merge și îndeplinește formalitățile în vederea căsătoriei;
- Refuzul pe care îl primește din partea Lisei în privința căsătoriei îl mâhnește, dar pentru o foarte scurtă perioadă de timp - ieea că poate cheltui banii puși deoparte pentru căsătorie îi readuce zâmbetul pe buze;
- Este un tânăr încăpățânat, chiar dacă știe că Lisa este deja căsătorită cu Sou-Chong, nu renunță la ea și face tot posibilul ca să fie numit atașat pe lângă ambasada Vienei în China, pentru a fi mai aproape de Lisa;
- Este capabil de acte mărețe și sacrificii;
- Ca și Lisa, este atras de exoticul Orientului, micuța Mi fiind cea care își lasă o puternică amprentă asupra lui;
- Din prietenie pentru Lisa, renunță la noua lui dragoste, pentru a o conduce pe Lisa înapoi acasă.

Thondup

- Fratele împăratului, însărcinat cu creșterea lui Sou-Chong și a Micuței Mi;
- Un bătrân sobru, sever, păstrător fără echivoc al tradițiilor poporului său;
- Neînduplecat de dragostea nepotului său pentru o europeană, este cel care aduce conflictul în această lucrare;
- Își susține fiecare frază pe proverbe sau texte străvechi;
- Acru și nemilos cu străinii nepoftiți, cărora le prezintă diferitele moduri de tortură, de parcă le-ar citi dintr-un meniu de restaurant, presărându-le cu glume morbide;

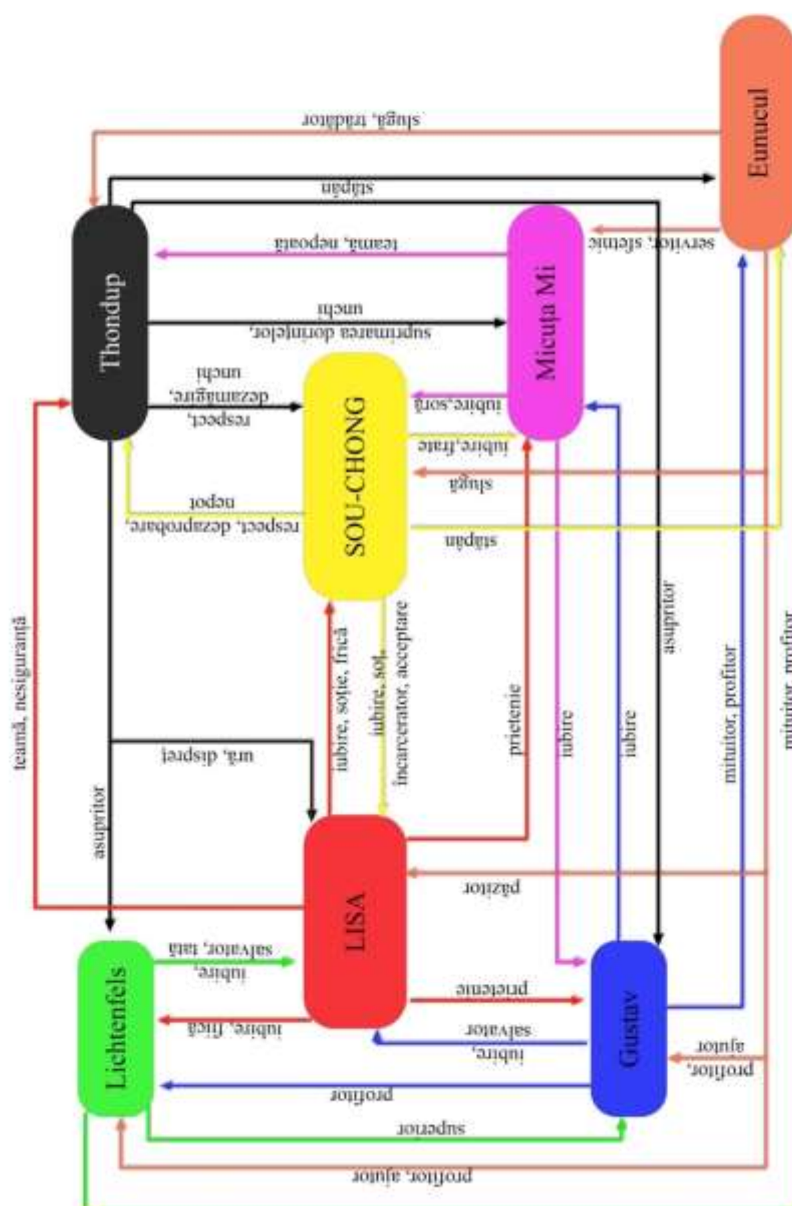
Micuta Mi

- Sora prințului Sou-Chong, o fată tânără, gingașă, sinceră;
- Este cea care se atașază cel mai mult de Lisa și cea care o va ajuta să scape, chiar dacă asta însemnă să facă și ea un foarte mare sacrificiu, alegerea între iubirea de frate și iubirea personală;

- Se îndrăgostește de Gustav și suferă foarte mult când acesta se întoarce în țara lui;
- Este atrasă de tot ceea ce reprezintă vestul și mai ales de emanciparea de care au parte femeile în vest;
- Este supusă unchiului ei, de aceea acceptă să renunțe la darul Lisei (o rochiță de tenis) și să revină la straiele tradiționale.

Eunucul

- Un personaj comic, în travesti, unul dintre „bufonii" spectacolului, alături de Lichtenfels și Gustav;
- Este mai marele servitorilor în casa lui Thondup;
- Este cel care are pe mână cheile apartamentelor regale;
- Este cel care se ocupă de paza, bunăstarea Lisei și creșterea micuței Mi;
- A dezvoltat un mare apetit pentru bani și comori și este dispus să încalce orice tradiție sau lege pentru prețul corect.



Schema relațiilor dintre personajelor principale

Viziune regizorală

În demersul meu regizoral, am considerat că cel mai important lucru pentru a putea pune în scenă un spectacol, astfel încât să emoționezi publicul și să-l apropii cât mai mult de lumea fascinantă a teatrului muzical, este să asculți muzica, să citești textul și să înțelegi foarte bine ceea ce exprimă acestea, apoi să treci informațiile prin filtrul sensibilității și rațiunii tale, punând spectacolul în scenă și fiind la rândul tău un creator, care traduce într-un mod original limbajul compozitorului și al libretistului.

Opereta *Țara surâsului* de Franz Lehár este o lucrare muzicală de excepție, cu un colorit oriental bogat, cu melodii și orchestrații bogate în sensuri, ce respiră un aer foarte modern, cu personaje foarte bine creionate, atât muzical, cât și dramaturgic, fiind una dintre puținele operete fără final fericit. De asemenea, trebuie luată în calcul și modernitatea subiectului – opereta a avut premiera în 1923, sub numele de *Haina galbenă* și în 1929, sub denumirea actuală, iar acțiunea operetei se petrece în Viena și China anului 1912. Denumirea de „operetă” este puțin improprie, deoarece această lucrare depășește limitele genului menționat, apropiindu-se foarte mult de genul operei, prin dramatismul situațiilor, prin vocalitatea operistică a celor două personaje principale – Lisa și Sou-Chong și prin tragismul poveștii de dragoste – veșnica incompatibilitate a celor două lumi din care fac parte cele două personaje. Dar, după cum știm, Franz Lehár a dorit în ultima perioadă de creație, mai ales prin lucrările *Țara surâsului* (1929) și *Giuditta* (1934), să transforme genul clasic al operetei într-unul mai apropiat de cel al operei.

Montarea pe care am realizat-o în anul 2015 pe scena Teatrului Muzical *Nae Leonard* din Galați a fost o refacere, în sensul că scenografia și coregrafia au rămas aproape aceleași, contribuția personală constând în modernizarea concepției prin proiecții, elemente de decor orientale prezente în sala teatrului, în foayer și în fața teatrului și un light-design conceput în funcție de semnificațiile muzicii și ale textului și idei coregrafice noi. Regia, însă, a fost nouă, prin ea dorind să creez un cadru scenic mult mai bogat și să intensific relațiile dintre personaje. De asemenea, am revizuit și textul inițial dintre momentele muzicale. Un alt element nou introdus este haina galbenă a personajului principal.

Astfel, pe durata Uverturii, pe tema micuței Mi, pentru a introduce publicul în atmosfera Asiei, am creat o proiecție captivantă cu un dragon galben ce zboară deasupra unor peisaje pitorești din China – dragonul va deveni un leitmotiv vizual al spectacolului, ce este pictat și pe spatele hainei galbene a lui Sou-Chong și, de asemenea, va apărea în finalul operetei, tot ca proiecție. După terminarea Uverturii, cortina se deschide pe un moment de

balet, desfășurat în salonul Mareșalului Lichtenfels. Corul va sta dispus pe două laturi, formând un V cu vârful spre intrarea principală în salon, iar Lichtenfels, Generalul și doamna Hardeg sunt dispuși central și urmăresc momentul coregrafic. Am presărat discuția celor trei cu momente comice, în care Generalul este pălmuit de o tânără, iar Mareșalul își laudă propriile calități, râzând de General.

După intrarea lui Gustav, urmat de 4 soldați, va avea loc intrarea Lisei, îmbrăcată în costum de călărie de epocă, intrare ce va fi subliniată prin diminuarea luminii din proscenium și activarea unei lumini „de urmărire” pe protagonistă. După prima frază a solistei, doi soldați o ridică pe umeri și o poartă pe sărbătorită prin fața invitaților, apoi o lasă jos, să-și continue cu emfază aria.

Un alt element comic apare prin prezența servitorului cocoșat, ce va avea mai multe intrări: prima este cea în care îi aduce Lisei o statuetă de aur ce îl reprezintă pe Buddha, primită în dar de la Prințul Sou-Chong. În timp ce Gustav și Lichtenfels discută despre cadoul exotic primit de Lisa, aceasta așază statueta pe pian. Apare din nou servitorul care îi cheamă pe invitați să bea o cupă de șampanie în salonul alăturat.

În acest moment, am realizat o proiecție pe unul din pereții laterali ai scenei, în care servitorul îi așteaptă în salonul albastru pe invitații care intră pe rând, realizând o frumoasă continuitate a acțiunii de pe scenă cu cea din salonul care, în mod normal, nu ar fi vizibil publicului. Lisa rămâne singură pe scenă, cu un singur spot de lumină pe ea și începe să cânte, la pian și cu vocea, o melodie de inspirație asiatică. În momentul în care termină, lumina se aprinde brusc. Gustav, care pe întuneric se apropie de pian și ascultă vrăjit cântecul Lisei, în momentul în care se face lumină pe scenă, dă nas în nas cu statueta lui Buddha. Dialogul care urmează începe cu un moment tensionat, în care Lisa refuză cererea în căsătorie a lui Gustav, însă atmosfera se transformă apoi într-una caldă, de prietenie, care persistă și în duetul dintre cei doi. Pentru ca acțiunea să nu fie statică, cele două personaje folosesc toată scena, inclusiv scările din centru, unde este intrarea în salon.

Personajul Sou-Chong a fost creionat și prin machiajul și coafura adecvată, interpretul având o perucă brunetă cu părul lung, împletit în coadă. Pe introducerea ariei, Sou-Chong își poartă privirea prin salon, iar când vede statueta lui Buddha, se înclină afectuos. Am preferat pentru această primă arie să nu sugerez prea multe mișcări interpretului, care se afla la debutul său pe scenă. Lisa va intra la final, îmbrăcată într-o rochie aurie de bal, cu emoții crescânde la vederea Prințului. La duetul ceaiului, am creat o atmosferă apropiată lumii Prințului – cei doi se așează jos, pe două pernițe aduse de

servitorul buclucaș. Cei doi servesc ceaiul, într-o lumină albastră, intimă. Pentru a pipera acțiunea ce tinde să fie statică, Lisa varsă ceaiul fierbinte pe mâna lui Sou-Chong, apoi îi bandajează mâna cu mare atenție. La final, cei doi se ridică și vor să se sărute, dar sunt întrerupți de zgomotele din culise și se retrag în altă cameră. Lichtenfels intră, urmat de patru fete foarte zgomotoase și de doamna Hardeg. Ca să obțină ce doresc, adică întâlnirea cu Prințul, fetele îl asaltează pe Mareșal cu „jertfe”, adică sărutări.

Prințul intră în salon și face furori printre fetele emoționate, apoi le explică, printr-o arie, cum e iubirea la el în țară. Cochetează cu fiecare, uneia dăruindu-i o ramură de măr înflorit, luată în mers de la o instrumentistă din orchestră, alteia îi face declarații sau celeilalte îi admiră buzele, fata leșinând la auzul vorbelor lui. Prințul însă este cu gândul la Lisa și nu le bagă în seamă pe fetele care, pe finalul ariei, se iau la bătaie. Un alt element care colorează acțiunea este servitorul chinez al lui Sou-Chong, chel, îmbrăcat în kimono negru, care face mătănii îndelungate spre Prinț și îi aduce vestea că a fost numit prim-ministru și trebuie să se întoarcă în China.

Spre finalul actului, Sou-Chong și Lisa rămân singuri și cântă unul din cele mai frumoase duete din operetă. Compozitorul a subliniat foarte bine dramatismul acțiunii și intensitatea sentimentelor celor doi printr-o muzică cu tente moderne, cu o vocalitate pe alocuri cvasi-parlată, cu motive și teme cromatice care exprimă diferența dintre cele două lumi și, de asemenea, destinul care îi va despărți în final. După tema destinului, am ales să mut acțiunea mai aproape de public, pe prelungirea din spatele dirijorului și pe „limba” (podiumul) din mijlocul publicului. Cei doi îndrăgostiți poartă un dialog care se sfârșește cu o îmbrățișare pe un fragment muzical ce ajunge la punctul culminant, iar apoi, când Sou-Chong reia tema florilor de măr, cei doi se întorc pe scenă, urmăriți de câte un spot de lumină, fiecare pe o latură diferită a prelungirii, apoi se întâlnesc în mijlocul scenei.

Pe acest fundal sonor, am proiectat imagini cu meri înfloriți, scăldați de razele soarelui. Cercul pe care îl fac cei doi, pornind de la baza prelungirii până în mijlocul scenei poate semnifica dorința de apropiere a celor doi îndrăgostiți, în ciuda diferențelor dintre lumile din care fac parte și, de asemenea, cercul yin și yang, albul și negrul, simbolul contrastelor care se atrag. Pe finalul duetului, sala este scăldată de lumina stelelor, proiectate pe toată oglinda scenei și pe pereții laterali.

Actul al II-lea se deschide cu un scurt preludiu ce mi-a sugerat un răsărit de soare, așa încât am proiectat pe cortina trasă un soare care răsare din partea stângă și apune în dreapta, pe tot parcursul muzicii. La deschiderea cortinei, ne aflăm în sala tronului din Palatul lui Sou-Chong. Thondup,

unchiul său, este așezat în dreapta tronului, coriștii vin câte doi din culise și se închină spre tron, iar coristele intră din sală, toți dispunându-se în V, cu deschidere spre public. Intrarea lui Sou-Chong se face din spatele sălii, pe limbă, cu fast: interpretul este precedat de doi chinezi ce poartă lampioane și îi luminează calea, iar în spate, alți doi îi poartă haina galbenă. Prințul se oprește în fața lui Thondup, cu spatele la public și îngenunchează, pentru a primi înalta distincție. După retragerea corului prin sală, Prințul și Thondup rămân singuri și poartă un dialog liniștit, dar, după ce sunt întrerupți de micuța Mi, îmbrăcată într-un costum de tenis european, Thondup aduce aminte de vechile tradiții, prin care Prințul e obligat să aibă patru soții. Însă Eunucul, un personaj în travesti foarte colorat, care va avea multe momente comice, anunță sosirea Lisei.

Pentru cei doi interpreți principali, am optat pentru refacerea de la zero a costumelor existente, iar la Sou-Chong am adăugat haina galbenă de ceremonie, cu capul de dragon pe spate, a cărui concepție îmi aparține în totalitate. În acest moment, Lisa poartă o rochie din catifea roșie, cu trenă, în stilul anilor 1900, iar ca accesoriu are un medalion cu poza reală a interpretei, pe care i-l dăruiește lui Sou-Chong. Urmează un duet de dragoste construit pe nelipsitul ritm de vals, pentru care am optat, ca light design, pentru lumini în nuanțe de roșu, care se potrivesc foarte bine cromatic cu decorul, dar și cu costumele interpreților, realizate pe nuanțe de galben-auriu și roșu. Cei doi îndrăgostiți sunt dublați de o pereche de balerini îmbrăcați și coafați identic cu soliștii, care la un moment dat interacționează cu ei, făcând schimb de parteneri. Cele două cupluri sunt urmărite cu două spoturi de lumină, iar proiecția cu stelele și luna plină realizează o atmosferă nocturnă feerică.

Micuța Mi își reia vestimentația tradițională și va cânta o primă arie, acompaniată de balerine, care vor prezenta un dans tradițional cu evantaie. Gustav își va face intrarea din spatele sălii, pe podiumul din public, realizând un moment foarte comic cu Eunucul. Pentru aceste trei personaje, am beneficiat de interpreți experimentați, cărora le-am dat mai multă libertate în conturarea personajelor. Astfel, cuplul micuța Mi – Gustav a reușit să capteze atenția publicului prin delicatețea și gingășia dialogurilor vorbite, dar și a celor cântate, ajutați și de muzica foarte expresivă și exotică a compozitorului.

Diferența de vârstă și de mentalitate a fost evidențiată în dialogul care a urmat după duetul dintre Gustav și Mi, dialog petrecut între severul și neînduplecatul Thondup și Sou-Chong. Prințul dorește să schimbe vechile tradiții, fiind motivat de dragostea pentru Lisa, pe care și-o exprimă prin cea mai cunoscută pagină din această operetă – „Tu ești iubirea mea”. În toate momentele solistice am încercat să dinamizez acțiunea, pentru ca publicul să

rămână conectat și să reușească să intre cât mai bine în atmosfera poveștii de dragoste. Astfel, pentru a crea o atmosferă cât mai potrivită textului ariei, pe scenă va fi introdus, de doi balerini, un pat cu baldachin pe care doarme Lisa. Sou-Chong îi cântă duios la ureche, iar la finalul ariei, se așază lângă ea, iar cei doi balerini revin, scoțând patul în culise.

Fericirea celor doi îndrăgostiți nu va dura însă mult timp. Lisa află de la Gustav și, apoi, îi confirmă și Prințul faptul că e obligat să se căsătorească cu patru femei. Tânăra își va exprima durerea și dorul de țară într-o arie foarte scurtă, dar convingătoare. Am ales să folosesc doar un spot de lumină pe interpretă, pentru a concentra atenția publicului asupra sentimentelor exprimate în acel moment.

Va urma ceremonia nunții, la care am dorit să aduc note de originalitate prin intrarea fastuoasă a mireselor din sală, pe podium, acoperite de două voaluri albe lungi, ținute de balerini și, de asemenea, prin tradiționalul ceremonial al ceaiului, care se desfășoară la fiecare nuntă din China. Sou-Chong servește fiecare mireasă cu câte o ceașcă de ceai, dezvelindu-i în același timp capul acoperit de o mică pălăriuță cu voal și punându-i pe brațe un voal roșu, culoarea imperială.

În momentul când toate miresele au primit ceașca de ceai, am dorit un moment foarte dramatic, în care Lisa să întrerupă ceremonia. Astfel, interpreta va intra rapid în scenă, dând la o parte coriștii și trântindu-și valiza la pământ. Încet, încet, ne depărtăm de lumea operetei. Sou-Chong face semn tuturor să iasă afară. Lisa cere explicații Prințului, care îi răspunde că soțul are drept să-și ucidă soția, dacă aceasta nu ascultă. În acest moment, Lisa cade în genunchi, pe o lovitură de gran cassa, iar lumina se stinge brusc: doar două spoturi rămân pe soliști, unul roșu pe Lisa și unul alb pe Sou-Chong. Prăpastia dintre cele două lumi se adâncește și mai mult când Lisa se revoltă și pune capăt relației. Muzica este foarte dramatică, iar vocalitatea celor două roluri se transformă și ea.

După plecarea în fugă a Lisei, Sou-Chong lovește gongul de pe scenă, dă ordin ca tânăra să nu fie lăsată să părăsească palatul și apoi se prăbușește în genunchi, cerând îndurarea zeilor pe o linie melodică cu caracter melancolic, pe care o va cânta și în finalul operetei. După cuvintele „totul s-a sfârșit”, am găsit în muzică motivația unui sentiment de revoltă ce îl cuprinde pe Sou-Chong, care își va scoate furios haina galbenă și o va arunca la pământ. Prințul, cu lacrimi în ochi, observă medalionul de la gât cu chipul fetei, pe motivul muzical de la orchestră ce aduce aminte de aria *Tu ești iubirea mea* și, în acel moment, cade în genunchi și cântă, pentru a doua oară, această arie.

Cortina se va închide pe ultimele acorduri din orchestră și va începe preludiul actului al III-lea, pe care am dorit un moment de balet, cu perechea de balerini care i-a dublat pe cei doi îndrăgostiți la începutul actului al II-lea. Orchestra reia tema dragostei, iar balerinii dansează pe prelungirea din spatele dirijorului și pe podium, cât mai aproape de public, ca o aducere aminte a momentelor frumoase petrecute între cei doi. În acest timp, în spatele cortinei, decorul se va schimba pentru cel de-al treilea act. Mareșalul Lichtenfels își va face apariția din nou, iar momentele de proză vor predomina: micuța Mi și Gustav își exprimă dragostea unul pentru celălalt, apoi tânărul vienez și Mareșalul vor avea de-a face cu Thondup, iar Lisa cere ajutorul Micuței Mi, pentru a putea fugi din palat, împreună cu Gustl. Însă, după ce vicleanul Thondup îi arată pe unde poate fugi fără să fie văzută, Sou-Chong îi iese în cale.

Aici are loc ultimul dialog între cei doi îndrăgostiți. Opereta *Țara surâsului* este plină de contraste, iar momentele comice alternează foarte rapid cu cele tragice. Poate deveni foarte dificil să menții seriozitatea acțiunii pe scenă și, în același timp, atenția publicului asupra celor două personaje principale și nu asupra celorlalte personaje, comice, prin natura lor. În acest dialog, am simțit că publicul s-a relaxat prea mult și nu a reacționat cum trebuie la tristețea celor doi îndrăgostiți, astfel că, la următoarele reprezentații cu acest spectacol, am decis să modific unele replici din text, tocmai pentru a da o mai mare gravitate momentului.

Dorul de casă cuprinde inima Lisei și o face să nu mai fie impresionată de ultima încercare a lui Sou-Chong de a o reține lângă el. Gustav va intra în scenă, iar Sou-Chong îl roagă să aibă grijă de Lisa. Tema dragostei se repetă, iar Gustav o conduce pe Lisa spre podiumul pe care un grup de balerini, pe care i-am așezat în forma unui vapor în care se află deja tatăl Lisei, îi va conduce pe cei trei înapoi în Europa. Vaporul se îndepărtează de țărm pe solo-ul de flaut ce intonează tema din aria florilor de măr. Lisa se mai uită încă o dată înapoi spre Sou-Chong și dispare apoi în întuneric. Prințul va rămâne în scenă cu sora sa, îndemnând-o să nu plângă, ci să surâdă, chiar dacă simte o mare durere în suflet.

Pe cuvintele – „să știi să râzi și să pari fericit" – un mic ecran din pânză se va desfășura în fața celor doi, ecran pe care l-am proiectat pe Sou-Chong, un prinț care își acceptă soarta, un prinț pe care haina galbenă a datoriei îl înghite, haina fiind personificată în această ultimă scenă, iar în final va apărea dragonul șerpuind pe haina personajului, simbol al tradiției, care îl cuprinde pe Sou-Chong, tradiție care a stat în calea fericirii lui.

Prin această proiecție, am dorit să arăt incompatibilitatea dintre cele două lumi, imposibilitatea detașării de tradiție și, în același timp, caracterul ciclic al operetei, deoarece ultima temă intonată de orchestră va fi cea a surâsului, temă cu care s-a deschis Uvertura, împletită cu tema destinului sau a hainei galbene – făcând astfel și o legătură cu titlul inițial al operetei de la premiera din 1923: *Die gelbe Jacke – Haina galbenă*.

În afară de montarea de pe scenă, am dorit să aduc elemente tradiționale chineze și în afara sălii: am proiectat o poartă tradițională chinezească la intrarea în sală, pe care am inscripționat spusele lui Sou-Chong: „Mereu surâde și fii fericit"; pe lângă lampioanele roșii din sală, am pus și în foayerul teatrului astfel de lampioane, iar pe fațada teatrului am agățat un cap de dragon și două bannere pe care era scris, de sus în jos, în limba română și în chineză, titlul operetei. Tot în foayerul teatrului am realizat o expoziție cu picturi chinezești. La finalul spectacolului, am profitat de lăsarea întunericului și am așternut la ieșirea din teatru lampioane albe, pentru a păstra atmosfera orientală și după terminarea spectacolului. De asemenea, concepția afișului pentru premieră mi-a aparținut.

Bibliografie

Cărți

BANU, George, *Peter Brook – Spre teatrul formelor simple*, Editura Unitext/Polirom, București, 2005

BENTOIU, Pascal, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975

BENTOIU, Pascal, *Imagine și sens*, Editura Muzicală, București, 1971

BRECHT, Berthold, *Scrieri despre teatru*, Editura Univers, Colecţia Eseuri, Bucureşti, 1977

CADENA, Richard, *Automated lighting. The Art and Science of Moving Light in Theatre, Live performance, Broadcast and Entertaiment* (trad.proprie: Lumini automatizate. Arta și Știința Luminii Mobile în Teatru, Spectacol live, Transmisiuni și Divertisment), Editura Focal Press, Oxford, 2006

COHEN, Robert, *Puterea interpretării scenice*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 2007

CSÀKY, Moritz, *Ideologia operetei și modernitatea vieneză. Un eseu de istoria culturii*, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza Iași, 2013

DELEANU, Horia, *Arta regiei teatrale*, Editura Litera, București, 1987

GARCIA, Manuel, *Treatise on the art of singing,* (trad.proprie: *Tratat asupra artei cântului*), editat de Albert Garcia, Leonard & Co, Londra, 1924

GROTOVSKI, Jerzy, *Spre un teatru sărac,* Editura Unitext, Bucureşti, 2004

HUAIXIANG, Tan, *Character costume figure drawing. Step by step Drawing Methods for Theatre Costume Designers,* (trad.proprie: *Desen grafic pentru*

costumele personajelor. Metode de desen pas-cu-pas pentru designerii de costume de teatru), Editura Focal Press, Oxford, 2004
KÖHLER, Carl, *A history of costume*, (trad.proprie: *O istorie a costumului*), tradusă de Alexander K. Dallas, editată și augmentată de Emma von Sichart, Editura G. Howard Watt, New York, 1930
PINGHIRIAC, Georgeta; PINGHIRIAC, Emil, *Dimensiuni stilistico-interpretative vocale*, Editura Muzicală, București, 2009
POP, Sergiu-Dan, *Celula muzical-dramaturgică, unitate sintagmatică a teatrului muzical*, Editura Muzicală, Colecţia Speculum musicae, Bucureşti, 2000
SBÂRCEA, George, *Opereta și lunga ei poveste*, Editura Muzicală, București, 1985
SILVESTRU, Valentin, *Personajul în teatru*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1966

Partituri

LEHÁR, Franz, *Das Land des Lächelns*, Editura W. Karczag, Leipzig, 1929, ediția voce-pian

Materiale audio – video

LEHÁR, Franz, *Das Land des Lächelns* – 1961 (înregistrare de studio) - WDR Symphony Orchestra
https://www.youtube.com/watch?v=6eX7r2BMvsE
LEHÁR, Franz, Uvertura operetei *Das Land des Lächelns* - 19 iunie 1947 (înregistrare de studio) – Casa de discuri Beulah
Înregistrare realizată în Studioul Radioului Zürich
https://www.youtube.com/watch?v=SUtAVmnZRfs
Orchestra Tonhalle, Dirijor: Franz Lehár

Webografie

http://www.britannica.com/biography/Franz-Lehar
http://imslp.org/wiki/Das_Land_des_L%C3%A4chelns_(Leh%C3%A1r,_Franz)
http://www.musicaltheatreguide.com/composers/lehar/

Miniatura vocală italiană. Ottorino Respighi, reper al muzicii italiene din prima jumătate a secolului XX

Asist.univ. drd.Ricardo Nori
Universitatea de Arte „Dunărea de Jos”, Galați
norigeorgericardo@yahoo.com

Abstract

The life and work of the composer were interesting in the scientific endeavor. Contrast, symmetry, asymmetry, conciseness, national-European-universal trialism, unity in diversity, broad tonality, sometimes atonalism, the presence of the musical theme, divisional rhythm, traditional dynamics, already established timbres, language syntheses, syncretism, pragmatic music, pluri- modalism, the presence of the quotations, often folk writings, stylization, familiar forms and genres define a particularly vast sonorous universe that we find in Ottorino Respighi.

In his numerous creations, the voice is on a fundamental place, whether we are talking about large works (operas) or vocal miniatures (lieds), we can also notice a special sensitivity about the meaning of the word, whereas the chosen texts are organically appropriate to the orchestral speech. The frequent presence of the recitative, of the declamation, of the rhythmic-melodic structures dependent on the text, the so-called intoned recitation (Speachgesang) render a unique imprint to Respighi's miniature creation.

Keywords: *composer, particularly, musical language.*

Născut la Bologna și având rădăcini în muzică (bunicul său era organist și violonist), Ottorino Respighi studiază muzica mai întâi la un liceu bolognez, sub îndrumarea profesorilor Giuseppe Martucci și Luigi Torchi (Daniele Spini, 1985, pag. 7). La 20 de ani se impune mai întâi ca virtuoz violonist, dar mai ales ca un promițător creator, în acest sens lucrarea *Variațiuni simfonice* „atrăgând atenția maeștrilor săi prin talentul viguros și prin conținutul dinamic al muzicii sale” (Popovici, 1975, pag. 10). Își continuă studiile de orchestrație și compoziție în Rusia cu Rimsky-Korsakov, colaborare extrem de benefică dacă luăm în considerare *Preludio, corale e fuga* P 030 pentru orchestră mare, din 1901, ce apare în catalogul *Elenco delle opere di Ottorino Respighi* realizat de Potito Pedarra, „plus o sumedenie de lucrări pentru instrumente cu coarde și orgă” (Popovici, 1975, pag. 10), dar mai ales, ceea ce interesează punctual în rândurile de față, miniatura vocală *Nebbie*, „concepută pentru voce și pian, plină de lirism, de o caldă melodicitate, specifică cantilenei larg accesibile a compozitorilor italieni” (Popovici, 1975, pag. 10).

Rândurile ce urmează identifică argumentele ce ar sta la baza încadrării stilistice a compozitorului Ottorino Respighi (1879-1936) între romantismul târziu, neoclasicism, folclorism și impresionism, prin menționarea unor lucrări muzicale sugestive în acest sens. În clasificarea creației lui Respighi realizată de muzicologul Potito Pedarra, în lista menționată anterior se regăsesc cele mai multe din lucrările compozitorului reunite sub indicativul P 001-199.

Primele sale răsunătoare succese au fost opera *Re Enzo/Regele Enzo* P 055 scrisă în 1905 și *Notturno/Nocturnă* P 074 pentru orchestră, apărută în 1907. Anul 1908 înseamnă pentru Respighi mutarea sa la Berlin, unde în calitate de corepetitor (activitate deloc îndrăgită de compozitor) va învăța temeinic tehnica vocală și particularitățile de emisie sonoră a diferitelor voci, baza cunostințelor teoretice și practice atât de folositoare în toată creația sa, în care a inserat vocea ca instrument de mare expresivitate în discursul sonor. Îndeletnicirea, măiestria de a face transcripții vor genera curând aprecieri atât din partea publicului (*Il lamento di Arianna/Lamentația Arianei* P 088, după Claudio Monteverdi, 1908), cât și din partea unor muzicieni remarcabili precum Max Bruch (după audiția transcripției la *Ciaccona* P 087, 1908, a lui Tomaso Antonio Vitali).

Întors la Bologna în anul 1910, Respighi compune câteva lucrări definitorii pentru identitatea sa creatoare, precum opera *Semirama* P 094 sau poemul liric *Aretuza* P 095, însă abia Roma avea să îi aducă satisfacții uriașe: „La Roma, compozitorul cunoaște o sumedenie de artiști celebri. Aici a admirat arta marelui balet rus, tot aici a luat contact cu Stravinski, cu marii cântăreți ai vremii – soprana Tetrazzini, tenorul Marconi – cu interpreți desăvârșiți ca Horowitz și Casals și cu gigantica personalitate a vremurilor noastre, Arturo Toscanini" (Popovici, 1975, pag. 14). Aceste întâlniri aveau să îi aducă lui Respighi numeroase beneficii atât pe plan profesional, cât și personal: „Respighi leagă importante prietenii frecventând ambientele culturale cele mai active ale capitalei, primind avantaje indubitabile, atât din punct de vedere al unei interpretări artistice de înalt nivel, cât și pentru potențiale conexiuni care ar fi putut să dea roade financiare vis a vis de operele sale sau de susținerea de concerte" (Gambaro, 2011). Cu alte cuvinte, marii interpreți ai vremii, impresionați de substanța creatoare respighiană, interpretau lucrările compozitorului, adesea dirijate de Toscanini.

Începutul Primului Război Mondial îi aduce multă suferință, dar și împlinirea personală prin căsătoria cu eleva sa Elsa Olivieri Sangiacono. Sfârșitul războiului readuce elanul creator în Ottorino Respighi, acesta finalizând *Fontane di Roma/Fântânele Romei* P 106, „primul poem simfonic în care stilul lui Respighi ne apare deplin cristalizat" (Popovici, 1975, pag. 16). Urmează baletul *La Boutique Fantasque/Magazinul fantastic* P 120,

1918 (după Rossini), baletul *Scherzo veneziano* P 130 (1920), *Poema autunnale* P146 (1925), cele trei suite rezultate în urma unor transcripții (*Suite No. 1* P 109, 1917, *Suite No. 2* P 138, 1923 și *Suite No. 3* P 172, 1931), urmate de *Trittico botticelliano* P 151 din 1927, suita *Gli uccelli/Păsărelele* P 154 din 1928, suita descriptivă *Impressioni brasiliane* P 153 din 1928. Memorabile sunt și concertele compozitorului *Concerto gregoriano* P 135 pentru vioară și orchestră (1921), *Concerto in modo misolidio* P145 (1925) și *Toccata* P 156 (1928), ambele pentru pian și acompaniament de orchestră.

În creația camerală se evidențiază în special *Quartetto dorico* P 144 (1924), suita *Rossiniana* P 148 (1925), *Lauda per la natività del Signore/Lauda Nașterii Domnului* P 166 (1930).

„Curentele tradiționaliste ca Romantismul târziu, Neoclasicismul, Impresionismul, Verismul, Folclorismul și alte grupuri naționale" (Chelaru, pag. 28), ce marchează sfârșitul de secol XIX și începutul de secol XX, desemnează „legătura, continuitatea pe care ele le păstrează cu tradiția muzicală europeană – mai apropiată ori mai îndepărtată în timp" (Chelaru, pag. 29). Limbajul muzical al primei jumătăți a secolului trecut cunoaște o expresie „organică" a drumului parcurs în creația romantică în curentele menționate.

Contrastul, simetria, asimetria, concizia, trialismul național-european-universal, unitatea în diversitate, tonalitatea lărgită, uneori atonalism, prezența temei muzicale, ritmica divizionară, dinamica tradițională, timbrurile deja consacrate, sintezele de limbaj, sincretismul, muzica programatică, plurimelodia, modalismul, prezența citatului, adesea scriituri în caracter popular, stilizarea, formele și genurile cunoscute definesc un univers sonor deosebit de vast, pe care îl întâlnim la un număr impresionant de compozitori din toate colțurile lumii.

Limbajul muzical specific compozitorilor din secolul al XIX-lea a fost străbătut în special de genul liric, opera: Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Gioachino Rossini. Aceștia „continuau tradiţia melodismului cald şi a virtuozităţii sclipitoare, frumuseţea vocală fiind păstrată în opera seria şi bufă", așa cum aflăm din https://cpciasi.wordpress.com/lectii-de-istoria-muzicii/lectia-7-romantismul-muzical/giuseppe-verdi. Giuseppe Verdi „conferă din nou operei capacitatea de a traduce muzical drama libretului, realizând dramaturgia muzicală fără sacrificarea frumuseţii muzicale şi a cantabilităţii", conform cu https://cpciasi.wordpress.com/lectii-de-istoria-muzicii/lectia-7-romantismul-muzical/giuseppe-verdi, un creator pentru care cântecul popular italian a fost sursă inepuizabilă de inspirație, melodia fiind caracterizată de un profund lirism și o deosebită frumusețe. Richard Wagner a manifestat un „temperament vulcanic, cu un caracter instabil şi o fire dominatoare, după propria sa expresie, el a «cântat totdeauna în *fortissimo*,

pe toate coardele sufletului său», tinzând către o expresie muzicală cât mai elocventă şi făurind un nou limbaj, capabil să redea intensitatea dramatică a luptei şi a zbuciumului său sfâşietor", aflăm de pe siteul https://cpciasi.wordpress.com/lectii-de-istoria-muzicii/lectia-7-romantismul-muzical/richard-wagner.

Începutul secolului al XX-lea aduce o nouă perspectivă în limbajul muzical prin inserarea unor ipostaze sonore în „genurile care dăduseră strălucire muzicii de odinioară" (Rațiu ápud Popovici, 1975, pag. 7). Sintezele între curentele primei jumătăți a secolului al XX-lea le identificăm la compozitori precum: Scott Joplin, Charles Ives, George Gershwin, Duke Ellington, Randall Thompson (America de Nord), Heitor Villa Lobos (America de Sud).

În Europa apar Aleksandr Glazunov, Igor Stravinski, Aleksandr Skriabin, Serghei Prokofiev, Sergei Rahmaninov (Rusia), George Enescu (România), Edward Elgar, Gustav Holst, Frederick Delius, Carl Nielsen (Anglia și țările nordice), Gustav Mahler (Austria), Max Reger, Richard Strauss, Paul Hindemith, Carl Orff (Germania), Jean Sibelius (Finlanda), Franz Lehar, Ernst von Dohnanyi, Béla Bartók, Zoltán Kodály (Ungaria), Karol Szymanowski (Polonia), Leoš Janáček (Cehia), Paul Dukas, Erik Satie, Maurice Ravel (Franța), Enrique Granados, Manuel de Falla, Joaquin Turina (Spania).

În Italia îi enumerăm pe Ferruccio Busoni, Ermanno Wolf-Ferrari, Alfredo Casella sau Ottorino Respighi, acesta din urmă descris de George Bălan ca fiind compozitorul italian care „și-a câștigat faima prin felul sugestiv (uneori înclinat spre ilustrativism) de a evoca trecutul și peisajele Romei. Preocuparea sa de a orchestra într-un stil modern melodii din vremea Renașterii îl apropie de neoclasicism" (Bălan, 1965, pag. 302).

I persiani P 029 (1900), lucrare pentru solist, cor și orchestră, pare să fie prima compoziție scrisă de Respighi în limbajul romantismului târziu, însă o delimitare precisă este aproape imposibilă, dacă nu cumva chiar greșită, având în vedere cursivitatea expresiei muzicale pe durata celor aproximativ 150 de ani ai romantismului. Poate doar cronologic ar fi posibilă o astfel de încadrare, considerând romantismul târziu ca fiind între anii 1900-1950, însă așa cum deja am văzut, dinamica sonoră din prima jumătate a secolului XX este dată de limbaje de sinteză, totuși generic denumite curente *tradiționaliste*. În același spirit au fost scrise și alte lucrări pentru voce, solist și orchestră, precum *Christus* P 024 (1899) și *Salutazione angelica* P 017 (1897).

Pornind de la „reactualizarea unor vechi stiluri componistice în opere concepute de Gesualdo, Pergolesi, Bach, Haydn sau în maniera acestor compozitori, abordarea unor tematici arhaice legate de mituri ca Oedip,

Apollo, Orfeu, strădania de a atinge o maximă obiectivitate a expresiei prin reticență emoțională și minuțioasă premeditare a echilibrului arhitectonic" (Bălan, 1965, pag. 123), se poate spune că la Respighi apare neoclasicism „pur". De exemplu, în *Antiche danze ed arie per liuto. Prima suite (secolo XVI)* P 109, din 1917, dar și suitele din 1923 și 1931 sau *Concerto gregoriano* pentru vioară și orchestră P 135 din 1921, modelele sonore amintesc pregnant de muzica barocă, medievală, cu „expresive moduri medievale, cu iz arhaic și oriental" (Pascu și Boțocan, 2003, pag. 542). Același limbaj apare și în multe lucrări orchestrale, precum și în nu mai puțin renumitele sale opere *Re Enzo* P 055 (1905), *Semirama* P 094 (1910), *Marie Victoire* P 100 (1914), *Maria egiziaca* P 170 (1931), *La fiamma* P 175 (1933), *Lucrezia* P 180 (1935), unde întâlnim pronunțate accente din clasicism: „Redescoperirea și reprezentarea muzicii vechi (antice) era un fenomen comun întâlnit în climatul cultural de la acea vreme, fără a avea obiective practice" (Longo, 1912).

Modurile gregoriene utilizate de Respighi apar în *Concerto gregoriano/Concertul gregorian* P 135 (1921), *Quartetto dorico/Cvartetul doric* P 144 (1924) sau *Trittico botticelliano/Trei melodii pe teme gregoriene* P 151 (1927): „Cât de frumos ar fi să poți face să trăiască, într-un nou limbaj al sunetelor, acele melodii uimitoare, cristalizate în regula rigidă a liturghiei catolice din *Graduale romano/Treptele romane* și să readuci la o nouă viață germenele indestructibil al valorilor reale și umane conținute în ele" (Respighi, 1982, pag. 107)... precizează Elsa Respighi despre destăinuirile Maestrului în anul 1919, când lucra la *Trittico botticelliano*.

În poemul simfonic *Fontane di Roma/Fântânile Romei* P 106 (1916), din *Trilogia romană* (care conține și *Pini di Roma/Pinii din Roma* și *Feste Romane/Sărbătorile romane*), Respighi utilizează masiv citatul folcloric, prin stilizări succesive în „limbaj impresionist și rafinate sonorități orchestrale" (Pascu și Boțocan, 2003, pag. 541), apelând la un limbaj de sinteză în care elementele impresioniste se îmbină cu cele neoclasice. Impresionist în limbaj și apelând la muzica cu program, de exemplu în *Feste Romane*, Respighi, într-un „naturalism descriptiv" (Sandu Dediu, 2010, pag. 166), aduce cântecul gregorian (într-un modalism amplu, tensionat), „care se amplifică continuu până ia caracterul unui imn solemn", conform cu https://cpciasi.wordpress.com/lectii-de-istoria-muzicii/lectia-10-neoclasicismul/, ca în *Pini presso una catacomba/Pinii de la o catacombă* din suita *Pini di Roma*, 1924) și sonoritatea aspră a trompetei, pentru a sugera dramatismul obiceiului aruncării creștinilor în groapa în care așteptau leii înfometați, utilizând „semnalele stridente ale trompetelor, melodia modală, amintind de străvechile cântece gregoriene, întretăiată de exclamațiile

amenințătoare ale alămurilor, mersul ritmic, procesual al corzilor grave" (Bălan, 1965, pag. 91).

Dacă tot apar mențiuni despre *Pini di Roma*, trebuie precizat aici ca element de justă importanță pentru ceea ce avea să devină limbajul muzical al secolului XX, că pentru prima dată se apelează la tehnologie pentru a obține un anumit timbru: trilul privighetorii este luat de pe un disc: „...armonii serene sunt traversate de cântecul privighetorii, realizat pentru prima oară în istoria muzicii cu un disc. Pe acest disc a imprimat trilul privighetorii, fiind inclus în țesătura orchestrală cu indicația «gramophono»" (Pascu și Boțocan, 2003, pag. 541).

Așadar, trăsătura fundamental definitorie a limbajului neoclasic este această stilizare „cu elemente ale felului contemporan de a gândi și scrie muzica, manifestate mai ales în structura armonică și orchestrală" (Bălan, 1965, pag. 150), adică reproducerea „caracteristicilor muzicii unei epoci trecute, de preferință din secolele XVII și XVIII (ceea ce nu-i împiedică pe unii compozitori să extindă stilizarea până la cântecul gregorian sau, mergând spre noi, până la Ceaikovski)" (Bălan, 1966, pag. 150).

Unul dintre pasionații cercetători ai creației și personalității lui Respighi a fost muzicologul Raffaello de Rensis (Faccio, 2016, pag. 8). Acesta, în numeroasele sale articole, surprinde atât tablouri din viața marelui compozitor, cât mai ales trăsături de limbaj propriu. Analizele și sintezele filosofice, structurale, timbrale și nu numai, îl plasează pe Respighi în ierarhia neoclasicilor mai ales prin *Trilogia romană*, dar și prin multitudinea lucrărilor miniaturale, concluzionând că: „Arta lui Respighi este eminamente modernă în sens tradițional, se poate spune că este poezie unită cu o concepție strictă a realității și umanității" (Rensis, 1937, pag. 359).

Din considerentele deja menționate, la care se adaugă experiența muzicală căpătată de Respighi încă din perioada studiilor, „interesat foarte devreme de ideea renașterii muzicii instrumentale italiene" (Goléa și Marc, 2006, pag. 395), se poate aprecia că gândirea muzicală a compozitorului este una complexă, ancorată în limbaje diverse (național-italian și extranațional), într-o profundă preocupare de renaștere a muzicii instrumentale italiene, chiar dacă Giuseppe Verdi considera că italienii n-ar fi dotați pentru muzica instrumentală. În Italia „studiază vioara, pianul și compoziția cu Torchi și Martucci" (Pascu și Boțocan, 2003, pag. 540), în Rusia studiază Korsakov, de la care a deprins simțul culorii și măiestria gândirii pe verticală a vocilor, iar în Germania îl cunoaște pe tradiționalistul M. Bruch.

Dacă în Germania miniaturii vocale îi este conferită identitatea și grandoarea prin compozitori precum Franz Schubert, Robert Schumann, Joseph Haydn și alții, „În Ottocento-ul italian (1800) dominat de melodramă, compozițiile lirice de cameră s-au limitat la puține exemplare, acestea fiind

scrise de autori precum Verdi, Rossini, Donizetti, care pentru lucrările lor nu au ales aproape niciodată texte de înalt nivel cultural” (Viagrande, 2007, pag. 40), Respighi alege ca autori ai textelor nu pe marii poeți, ca Foscolo sau Manzoni (așa cum au făcut compozitorii germani cu Goethe sau Heine), ci poeți poate mai puțin cunoscuți, dar care au generat mai multă inspirație și chiar expresivitate în gândirea muzicală a compozitorului Ottorino Respighi.

Interesul lui Respighi pentru vocea umană, ca instrument de sine stătător în creația sa (cu referire la miniatura vocală), conform Anexei 3 *Primele creații ale lui Ottorino Respighi*, apare încă de la vârsta de 17 ani, când dedică vocii prima sa creație, *L'ultima ebbrezza!/Ultima beție* P 008, 1896, o miniatură vocală pentru voce și pian, pe versurile scrise de poeta italiană Ada Negri.

Astfel, există peste 60 de miniaturi vocal-instrumentale dedicate următoarelor tipuri de voci: contraalto, mezzosopranа, sopranа, tenor, bariton și bas. Se dedică cu predilecție vocii de mezzosopranа, probabil pentru faptul că soția lui, Elsa Olivieri-Sangiacomo Respighi, era mezzosoprană... (despre care am aflat anterior că a fost și eleva maestrului).

De altfel, Elsa Respighi și Chiarina Fino-Savia, două dintre vocile mezzo importante ale timpului, i-au fost maestrului Respighi colaboratoare devotate și destoinice. Dacă pe prima o aprecia și ca soție, dar și ca sprijin real în demersurile lui artistice, componistice, pe Chiarina Fino-Savia, „una dintre primele cântărețe italiene de muzică de cameră” (Respighi, 1982, pag. 33) o aprecia enorm, necondiționat, ca artistă, față de care a nutrit puternice sentimente de afecțiune, poate chiar de iubire: „Caut arii vechi nepublicate. Sigur voi găsi câteva frumoase și doar tu le vei cânta” (Respighi, 1985, pag. 45). Pasajul devine cu atât mai relevant, cu privire la sentimentele lui Respighi față de această faimoasă cântăreață, cu cât descoperim că acesta este completat de propoziția: „[...] am să pun această condiție specială”... (Respighi, 1985, pag. 45).

Unicitatea Chiarei Fino-Savia venea dintr-un timbru complet particular, o emisie vocală fluidă (respirație insesizabilă auditiv indiferent de forța coloanei de aer). Acesteia îi dedică o serie de cântece și poeme lirice, iar cu timpul devine și acompaniatorul ei la pian.

Se poate spune că Respighi a avut norocul de a descoperi voci potrivite care să îi cânte și să îi promoveze intens creația (în special miniaturală). Elsa Respighi consemnează că: „De mare importanță pentru răspândirea acestor compoziții a fost faptul că a găsit în Doamna Fino-Savia o interpretă inteligentă și entuziastă, iar prin vocea ei frumoasă liricile respighiene au dobândit repede succesul deplin” (Respighi, 1985, pag. 66), iar aceste lirice au ocupat un loc foarte important în creația respighiană, deoarece compozitorul „găsea în lirică o expresie proprie și, prin această

formă muzicală, personalitatea sa se afirma clar și pe deplin” (Respighi, 1985, pag. 21).

Tot cu scopul de a defini termenii pe care îi folosea Respighi pentru lied, este de amintit aici un scurt fragment dintr-o scrisoare pe care Maestru i-o trimite mezzosopranei Fino-Savio: „[...] Celelalte romanțe sunt la tipar împreună cu alte două noi, care vor forma astfel o culegere de șapte lirici dedicate ilustrei Voastre Persoane!...” (Respighi àpud Respighi, 1985, pag. 35) sau „Tocmai lucrez pentru a termina a doua serie de romanțe din care fac parte *Notte/Noapte* și *Noël Ancien/Crăciun pe vechi*; sper să fie potrivite pentru vocea dumneavoastră” (Respighi àpud Respighi, 1985, pag. 39), desigur, referindu-se la *Sei liriche/Şase liriche* P 097, 1912, prima serie fiind scrisă în 1909. Iată, așadar, că termenul de romanță și lirici desemnează unul și același lucru în gândirea muzicală a lui Respighi.

Critica de specialitate a adus mereu aprecieri cu privire la felul în care Respighi a valorificat instrumentul viu, vocea umană, dovedind o cunoaștere deosebită asupra particularităților tehnice și expresive ale vocii: „Avea o calitate rară prin rândul compozitorilor secolului curent – o înțelegere a vocii umane. Știa limitele și aprecia calitățile unice a celui mai expresiv și delicat instrument” (Beard, 1936, pag. 555-556). În numeroasele sale creații în care vocea ocupă un loc fundamental, fie că vorbim de lucrări de mari dimensiuni (opere) sau miniaturi vocale (lieduri) se observă, de asemenea, o sensibilitate aparte în ceea ce privește însemnătatea cuvântului, textele alese fiind organic potrivite discursului orchestral.

Fără îndoială Respighi se „devoalează”, își lasă la vedere parcă intenționat sensibilitatea, încărcătura emoțională prin felul în care îi acordă vocii rolul suprem în partitură, chiar cu riscul de a „sacrifica” pianistul acompaniator: „Superioritatea acordată vocii limitează pianul care acționează din fundal, la un rol de subordonat și simplu acompaniator” (Viagrande, 2007, pag. 41).

Cu privire la miniatura vocală, muzicologul Alina Popovici apreciază că „Muzica sa vocală este mai puțin conturată, îndreptându-se când spre romanță, când spre liedul din perioada romantică. Mai convingătoare ni se înfățișează *Nebbie/Ceață*, prin melosul apropiat de cel al compozitorilor italieni, cantabil, fără artificii și progresii seci, cu fraze lungi, asemănătoare lui Puccini” (Popovici, 1975, pag. 21).

În lucrări precum *Ballata* (pe textul lui Giovanni Boccaccio), *Bella Porta di rubini/Frumoase buze de rubin* (pe textul lui Alberto Donini), *Stornellatrice* (text Carlo Zangarini și Alberto Donini), *Nebbie* (text Ada Negri), scriitura lui Respighi relevă un echilibru bine definit între limbajul antic și cel modern (universal, asimilat mai ales în Rusia), într-un discurs muzical inconfundabil.

Audiția cântecelor lui Respighi imprimă ascultătorului trăiri ce oscilează adesea între beatitudine și meditație, între nemulțumire și resemnare, durere și vindecare, un univers sonor profund, „lumea unde el se refugiază, lăsând inima să-i cânte în voie, pentru a spune tot ceea ce trebuie să țină ascuns în inima lui în viața cotidiană” (Respighi, 1985, pag. 65).

Paolo Longo apreciază că „Viziunea creatoare a lui Respighi este una clară, în care scopul în sine nu este analiza obiectivă având mai puțină cercetare filologică într-un anumit stil sau chiar absorbția altor muzici în dimensiunea sa poetică” (Longo, 1912), ceea ce ne duce cu gândul la o anumită estetică muzicală specifică perioadei romantismului târziu, neoclasicismului.

Prezența frecvenței recitativului, a declamației, a structurilor ritmico-melodice dependente de text, așa numita recitare intonată (*Speachgesang*) conferă creației miniaturale a lui Respighi o amprentă unică.

Bibliografia (References)

GOLÉA Antoine, VIGNAL, Marc (2006), *Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic, București.

PASCU, George, BOȚOCAN, Melania (1995), *Popasuri în istoria muzicii*, Editura Spiru Haret, Iaşi.

PASCU, George (1977), *Căi spre marea muzică*, Editura Noel, Iaşi.

PASCU, George și BOȚOCAN, Melania (2003), *Carte de istorie a muzicii*, Editura Vasiliana ’98, Iași.

BĂLAN, George (1966), *Înnoirile muzicii*, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, București.

BĂLAN, George (1965), *Sensurile muzicii. Compozitor, interpret, ascultător. O introducere în estetica fenomenului muzical*, Editura Tineretului, București.

BEARD, Harry (1936), *Ottorino Respighi, The Musical Times*, Vol. 77, No. 1120, Musical Times Publications Ltd, London.

CHELARU, Carmen (2007), *Cui i-e frică de Istoria muzicii?!*, vol. III, Editura Artes, Iași.

DE RENSIS, Raffaelle (1957), *Ottorino Respighi traduit et adapté par Gilbert Chapallaz*, Editions Gessler – Sion, Juin, Paris.

LONGO, Paolo (1912), *Ottorino Respighi. Antiche cantate d’amore per Voce e Pianoforte*, Editura Consonarte, Londra.

POPOVICI, Alina (1975), *Respighi*, Editura Muzicală, Bucureşti.

RESPIGHI, Elsa (1982), *Ottorino Respighi*, Editura Muzicală, București.

SANDU-DEDIU, Valentina (2010), *Alegeri, atitudini, afecte. Despre stil și retorică în muzică*, Editura Didactică şi Pedagogică, R.A, București.

VIAGRANDE, Riccardo (2007), *La generazione dell’Ottanta*, Casa musicale Eco, Monza.

Online references

https://www.bach-cantatas.com/Lib/Martucci-Giuseppe.htm, accesat la 10.01.2022.
https://it.frwiki.wiki/wiki/Liste_des_%C5%93uvres_d%27Ottorino_Respighi, accesat la 16.01.2022.
https://origin-production.wikiwand.com/it/Potito_Pedarra, accesat la 11.01.2022.
https://doi.org/10.1093/gmo/article, accesat la 10.01.2022.
https://cpciasi.wordpress.com/lectii-de-istoria-muzicii/lectia-7-romantismul-muzical/giuseppe-verdi, accesat la 14.08.2021.
https://cpciasi.wordpress.com/lectii-de-istoria-muzicii/lectia-7-romantismul-muzical/richard-wagner/, accesat la 22.08.2021.
https://www.britannica.com/biography/Randall-Thompson, accesat la 11.01.2022.
http://sneezl.com/frederick-delius-full-biography/, accesat la 11.01.2022.
https://www.britannica.com/biography/Carl-Nielsen, accesat la 11.01.2022.
https://doi.org/10.1093/gmo/article.40117, accesat la 12.01.2022.
https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002010, accesat la 12.01.2022.
https://cpciasi.wordpress.com/lectii-de-istoria-muzicii/lectia-10-neoclasicismul/, accesat la 12.02.2022.

Attualità dell'arte: un ossimoro

Prof. Paolo Bosisio
Emeritus of Theatre Studies – State University of Milan – Italy
Doctor H.C., Universitatea *Dunarea de Jos* din Galati
Doctor H.C., Academia Națională de Muzică
Gheorghe Dima, Cluj-Napoca

Abstract
This article analyzes the current state of art, with particular reference to theatrical art. The article discusses concepts such as "artistic avant-garde", "fluidity of artistic status", "interpretation as a recreation of a new artistic product", "updating the dramatic text" in the context of the director's creative freedom.

Keywords: *Theater, Shakespeare, creative freedom, avant-garde, fluidity o artistic status*

Il titolo del convegno che si tiene quest'anno nella Facoltà di Arte a Galati – "*Actualitate artelor*" – cela in sé una sorta di ossimoro.
Se si ragiona, infatti, sulla natura intrinseca delle arti - qualora di Arte autentica e grande si voglia discorrere con certezza assoluta - non si può che convenire sul fatto che essa - unica fra le attività e le capacità proprie ed esclusive degli esseri umani - possieda il carattere di immortalità, negato all'uomo stesso ossia a colui che ne è l'artefice. L'arte è immortale e sopravvive nei secoli ai suoi creatori.
Essendo eterna, l'arte autentica si nega pertanto sia all'ipotesi di una sua "attualità", sia all'ipotesi contraria di una sua "obsolescenza".
Parlare quindi di *Attualità delle arti*, come pure di *Obsolescenza delle arti* stesse può apparire come una sorta di contraddizione in termini, cioè appunto come un ossimoro.
Può un'opera d'arte – poniamo la *Gioconda* di Leonardo da Vinci, la *Nona sinfonia* di Beethoven, *Hamlet* di Shakespeare, il *David* di Donatello o ancora l'anfiteatro Flavio (noto come il Colosseo), la Basilica di San Marco, *La Traviata* di Verdi – essere considerata "superata" o addirittura "obsoleta" per il fatto di avere visto la luce alcuni secoli orsono, entro contesti culturali, socio-politici, geografici tanto diversi fra loro e diversi ancor più da quello in cui viviamo? Può una delle medesime opere d'arte essere proclamata oggi "attuale" per qualche sua caratteristica che venga messa in evidenza da un critico, da un esecutore, da un interprete come (ancora) consona ai tempi nostri e ai caratteri che la nostra civiltà va assumendo? La risposta con tutta evidenza è, in entrambe le ipotesi, negativa.

Ma perché allora accade frequentemente di parlare di attualità superstite o ritrovata di un prodotto artistico?
Occorre muovere dall'osservazione della fluidità degli statuti artistici che, seguendo il cammino inarrestabile dello sviluppo storico (e non necessariamente di un progresso…), si modificano continuamente enfatizzando i meriti dell'attualità e dei suoi prodotti, non di rado a detrimento dei prodotti o di alcuni prodotti del passato che finiscono per essere dimenticati o riguardati con una punta di sufficienza come se fossero reperti ormai "scaduti" del passato. Ogni epoca produce la sua "avanguardia" che, spesso negando ciò che la precede più o meno immediatamente, si presenta con caratteristiche che vorrebbero essere (e solo a volte sono davvero) dirompenti e davvero innovative. Tali "avanguardie", naturalmente, sono in ogni caso destinate a essere incorporate ben presto nel passato per naufragare nel grande fiume della tradizione entro il quale ben di rado riescono a rimanere a galla acquisendo il peso di un prodotto d'arte "immortale", senza altre etichette.
Se prendiamo l'esempio preclaro delle cosiddette avanguardie storiche del primo Novecento che appunto ebbero la presunzione di fare *tabula rasa* del passato, trascorsi cinquant'anni cosa rimase di loro? Qualche opera che, possedendo le qualità intrinseche dell'arte vera, ha assunto il ruolo di un "capolavoro" indimenticabile, mentre la sua etichetta sperimentale e sovversiva smarriva ogni residuo significato. E il discorso vale ancor più per le neo-avanguardie e le sperimentazioni che si sono succedute negli ultimi decenni.
Per comodità e chiarezza espositiva abbandono ora il campo sterminato delle Arti per concentrarmi nel discorso e nell'esemplificazione a quella fra le Arti cui sono per passione, per amore, per esperienza di vita e di studi più legato: il Teatro. E con Teatro voglio qui alludere al non meno ampio perimetro dello "spettacolo dal vivo", in cui trovano spazio e dignità molte forme di arte, diverse fra loro per mezzi, artefici e linguaggi, accomunate tuttavia dall'ineludibile e caratterizzante compresenza di (almeno) un attore e di (almeno) uno spettatore, tra i quali si instaura un processo di fruizione diretta e immediata nel quale consiste la specificità e l'irripetibilità dell'opera d'arte (qualora di arte si possa in ogni singolo caso discorrere).
La ragione per cui desidero concentrarmi sul Teatro, anziché per esempio sulle arti figurative, sulla letteratura, l'architettura o quant'altro, consiste anche nel fatto che il teatro, oltre a subire la fluidità degli statuti artistici – come ogni altra arte – si presta più di altre a un'altra variabile importante per definire l'opera d'arte: ossia l'interpretazione che costituisce nella maggior parte dei casi un'autentica ricreazione dell'opera d'arte stessa.

Se, per esempio, prendiamo i citati *Hamlet* o *La Traviata*, dovremo indiscutibilmente inscrivere le due opere nel novero della grande arte, come tale immortale e perciò né attuale né obsoleta. Ma nei casi di specie ci riferiremmo a un'opera drammaturgica, cioè a un testo che riteniamo (senza esserne certi) composto da un poeta inglese agli albori del diciassettesimo secolo, e a un melodramma composto da un musicista a metà dell'Ottocento con il soccorso del poeta librettista Francesco Maria Piave. Nel momento in cui oggi - in una sala teatrale specifica, facente parte di una città, di una nazione, entro un momento storico e culturale determinati - si intenda tradurre uno dei due citati prodotti d'arte in uno spettacolo teatrale, ossia in un "nuovo" prodotto (ipoteticamente, ma non sicuramente) d'arte, ossia di una sua "interpretazione", si può sollevare la questione dell'attualità della tragedia e del melodramma posti alla base della nuova realizzazione interpretativa, cioè della sua parziale o totale corrispondenza alla temperie culturale, ai canoni attuali dell'arte, alle aspettative del pubblico e della critica. Ecco allora apparire assai di frequente l'affermazione dell'attualità dell'opera d'arte che, dalla realizzazione che essa ottiene per mano di nuovi artefici (registi, attori, cantanti, direttori di orchestra, ma anche traduttori e *dramaturg*) scivola sull'opera d'arte primaria che ne è all'origine. Accade cioè che presentando o giudicando uno spettacolo teatrale che "attualizza" interpretandola in maniera più o meno fedele o originale l'opera primaria mutandone per esempio ambientazione, costumi, contesto, ma anche semplicemente presentandolo in una nuova veste scenica, si finisca a discettare dell'attualità del testo o della partitura originari anziché del valore intrinseco della nuova creazione, la quale può eventualmente meritare la definizione di opera d'arte autonoma e come tale eterna e non attualizzante o attuale.

Mi ricordo di un *Hamlet*, messo in scena dal geniale e compianto regista lituano Eimuntas Nekrosius (1997), secondo un'interpretazione affatto anticonvenzionale, racchiusa com'era la sua reggia di Elsinore in un mondo di ghiaccio, che rappresentava effettivamente una lettura profondamente attuale e innovativa del capolavoro shakespeariano, costituendosi come una notevole opera d'arte in sé, nuova in ogni senso: ma l'allestimento fece, invece, parlare dell'attualità (mantenuta? ritrovata?) del testo composto dal Bardo, mettendo in discussione con pro e contro l'indiscussa ed eterna grandezza di quel testo poetico. Se oggi ho deciso di menzionarlo, ciò accade perché non *Hamlet* (del cui valore eterno di opera d'arte non si può discutere e tantomeno della sua eventuale attualità), bensì lo spettacolo che ne ricavò Nekrosius, venne a costituirsi come opera d'arte nuova e originale, e (almeno nella mia personale considerazione) come un bene artistico il cui valore è e rimarrà "eterno" e, a sua volta, non banalmente "attuale".

Naturalmente nel caso del teatro, ossia dello spettacolo dal vivo, le cose si pongono in modo assai diverso rispetto, per fare un esempio, a un'opera drammaturgica, alla partitura di un'opera e ancor più a un quadro, una cattedrale, una scultura. Perché a mancare, nel caso dello spettacolo dal vivo, è il "prodotto" che pure sussiste e può avere dignità eterna come qualsiasi opera d'arte, ma si consuma nell'attimo stesso in cui si produce. Dello spettacolo di Nekrosius sopravvivono fotografie, riprese video, interventi critici più o meno condivisibili in quanto ancora più soggettivi degli scatti fotografici o delle riprese video, e soprattutto sopravvive – scolorendosi tuttavia nel trascorrere del tempo – la memoria diretta e personale di chi come me (forse qualche migliaio di persone ossia un granello di umanità) ha avuto la ventura di esserne spettatore: ma l'opera d'arte in sé è andata per sempre e irrimediabilmente perduta.





Tale è la condanna che pende sul capo dello spettacolo dal vivo che non è perciò un'arte minore, o secondaria, ma è un'arte dotata di pari dignità rispetto alle altre, pur senza possedere la capacità che altre – seppure solo in alcuni fortunati casi – possiedono di sopravvivere, testimoniando per secoli e forse per millenni l'eternità dell'attimo in cui esse scaturirono dal genio dei loro artefici.
Uscendo per un momento dal campo entro cui ho voluto restringere il mio pensiero, proviamo a prendere la *Gioconda*, capolavoro indiscusso di Leonardo da Vinci: ebbene se osserviamo accanto all'originale le due interpretazioni che ne hanno dato artisti, non grandi certo come il maestro rinascimentale, ma grandi e originali comunque a modo loro come Fernando Botero e Marcel Duchamp, una Monna Lisa grassa e rotondeggiante da un lato e un'altra identica all'originale se non fosse per il paio di baffi e una barbetta a "mosca" che le "adornano" il viso, ci sentiamo autorizzati a discorrere di attualità dell'arte? Possiamo cioè confondere per un solo istante la *Gioconda* di Leonardo con le *Gioconde* di Botero e Duchamp, pur a loro modo apprezzabili, e domandarci se esse costituiscano un'attualizzazione dell'originale? La risposta, come nel caso di *Hamlet*, è sicuramente negativa. L'opera d'arte di Leonardo come quelle di Shakespeare e Verdi, è eterna e cercare di interpretarla secondo canoni e statuti diversi da quelli entro cui si mossero gli autori non ne testimonia in alcun modo una supposta "attualità". Chiunque è libero di accostare un capolavoro dell'arte e di muovere da esso per rielaborarlo, modificarlo, interpretarlo, ma così facendo non aggiungerà e non toglierà alcunché all'eternità dell'opera originale, con la pretesa frequente di esaltarne l'attualità. Potrà costui, se ne è capace, dare vita a un nuovo prodotto d'arte, magari anche sublime, ma a sé stante e incapace di agire come propellente per la riscoperta attualizzante di un'opera d'arte del passato. Del suo lavoro si potranno allora studiare i rapporti con l'originale e approfondire i concetti di "citazione"o "ispirazione","fonte" o "plagio", ma questo è un capitolo diverso in cui si discuterà forse in una prossima occasione.





Bibliografia

LEHMANN, Hans-Thies, 1999, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main.

LIVIO, Gigio, 1992, *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Mursia, Milano.

MOLINARI, Cesare e OTTOLENGHI, 1989, *Leggere il teatro*, Vallecchi, Firenze.

PFISTER, Manfred, 1991, The theory and analysis of drama, Cambridge University Press, Cambridge.

Metafore obsedante şi tipare simbolice în opera lui Gib I. Mihăescu. Configurarea profilului dramatic în mitul personal auctorial

Bulancea Eugenia Tatiana

Universitatea ”Dunărea de Jos” din Galați, DPPD
eugenia.bulancea@ugal.ro

Abstract

The assimilation of the creative act as a method of integrating the character's memory in an authorial biographical context recovers a frame of existence. Beyond the detectable events of the author's life, the work is a fictional vector always subject to interpretation and reinterpretation by the lecturer. Gib I. Mihăescu, known especially as a short story writer and novelist from the interwar period, but awarded as a dramatist in 1926 for the drama Pavilion with shadows by the Romanian Drama Critics Association, through the specifics of his writing, reflects a closeness to the values of modernism adapted to the autochthonous ethos. To these are added preferred methods of construction such as ambiguity, the act of betrayal, the abyss of consciousness, in the short stories or dramas, and the novels access a wider spectrum of the manifestation of the character's consciousness, conceived in an emotional register, where the authorial profile insinuates itself as a critical instance, having the function of directing the narrated events. Investing the characters with a lucid conscience makes their path even more dramatic, the author preferring the confessional form of the first person, with the passage of time. This is how the transition from the conventional pattern of objectivism to the awareness of the devastating effects of the erotic failure inside the paper being is made, a process that records the degradation and falsification of some perspectives labeled with the term "bovarism" of the characters. Connoted dramatically, the paradigm of love constantly transgresses the form of the ideal, with the expectations and anticipations of the protagonists, a continuous hesitation between chance and destiny, only apparently in opposition.

Keywords: *memory, recovery, degradation of existence, personal myth, surrealism*

Începutul creației lui Gib I. Mihăescu, validat cu autoritate în epocă drept „un singur talent nou”[1] produs de *Gândirea,* prin vocea lui Eugen Lovinescu, stă sub semnul memoriei fostului combatant ce a înregistrat și a redat realist circumstanțele frontului, fără false acte de bravură, deși fusese el însuși decorat ca urmare a luptelor de la Muncel și Mărășești, cu prezentarea evenimentelor în mod dramatic, uneori tragic, la granița dintre actul de conștiință și instinctul de supraviețuire. Integrarea războiului ca experienţă literară definitorie face ca scriitorul să proiecteze eroismul, dar şi trauma combatantului, prin cuprinderea unui eşantion larg, de la realitatea grotescă, absurdă a uciderii tatălui identificat în mod eronat cu inamicul, până la acea linişte sprarealistă care postulează eternitatea drept singura măsură a faptelor. Percepția privind războiul, prin modul de inserare a dialogului dintre personaje și de construcție a evenimentelor, gravitează în spațiul apocaliptic al sinelui confruntat cu obsesia morții, alterând rama povestirii cu reflexia psihologică a eroilor confruntați cu ororile înfruntării armate. În această primă perioadă creatoare, în colaborare cu revista *Gândirea*, Gib I. Mihăescu abordează registrul ficțional al memorialului de campanie impregnat cu o viziune a dezintegrării universului și a decăderii ființei umane, alături de schițe și nuvele în care se observă predilecția pentru personaje dezechilibrate, stăpânite de senzualitate.

Volumele de nuvele (1928, 1929) tipărite printr-o selecție exigentă a autorului însuși aduc în prim-plan o lume a manifestării erosului ce pare a recupera o stare de anxietate a personajelor configurate prin dramatismul trăirilor. Așa cum nu reușiseră să mimeze o stare de eroism în fața absurdității războiului, protagoniștii nu vor fi capabili să adere nici la viața de cuplu, fiind prizonierii suspiciunilor și maeștri ai diversiunii. Viața lor mediocră de provincie se construiește pe escapadele amoroase, sub cei doi poli referențiali, trădare și răzbunare. Dacă în contextul războiului erau sugerate devitalizarea și alienarea, prin simțurile soldaților filtrându-se sinestezic mişcarea

[1] Eugen Lovinescu, *Revista revistelor,* revista *Sburătorul,* anul IV, nr. 2, aprilie 1926, p. 24.

inamicului, focul artileriei și peisajul ostil, modificat de exploziile obuzelor, ulterior proza lui Gib I. Mihăescu trece de la acuitatea senzorială către subtilitatea introspectivă, constatându-se o altfel de condamnare la luptă. Autorul își diversifică modalitățile narative pentru configurarea eroilor rătăcind în labirintul stărilor contradictorii, portretizarea caracterelor făcându-se pe baza acțiunilor acestora în concurență cu imaginea pe care le-o conturează naratorul omniscient. Evoluția artei prozatorului se nuanțează diferit în nuvela de dragoste, prin realitatea amplificată halucinant în mintea personajelor devenite actanți ai propriei prăbușiri. Se face translația de la eul obsedat de căile supraviețuirii, la eul fragmentat în măștile unui alter ego tiranic, aparent lucid și reflexiv, atras pe orbita iubirii imposibile.

O perspectivă integratoare asupra scriiturii acestui autor ar trebui să devoaleze mistificarea eroilor drept strategie dominantă în narațiunile sale. Cu apariția romanului, personajele capătă o mai mare consistență, nu doar că își construiesc scenarii în care evoluează monocrom, dar se descoperă printr-o autenticitate a observației orientate asupra reacțiilor psihice. Se depășește motivul unic ce constituie nucleul epic din schițe și nuvele. Deși rămâne fidel tehnicii dezvoltării unor strategii narative precum triunghiul conjugal sau căsnicia de conveniență, în romanele sale autorul dezvoltă cu abilitate personajele pe diverse paliere relaționale, reușind să redea în profunzime încordarea energiilor și ordonarea acestora spre un scop precis.

În 1930, Gib I. Mihăescu publică primul său roman, căruia Al. A. Philippide îi va scrie o cronică favorabilă, privind efortul „prozatorilor noștri moderni de a-și încerca, mai curând sau mai târziu, puterile pe planul vast și cuprinzător al romanului."[2] Anterior, prin publicarea celor două volume cu nuvele în 1928 și 1929, *La Grandiflora* și *Vedenia*, se confirmase valoarea de excepție a scriitorului. Eroii temperamentali și cinici își atenuează evaziunea în halucinație și evoluează polemic sau argumentativ către obținerea de satisfacții pentru vanitatea lor virilă. Voluptatea cuceririlor amoroase, dar mai ales vanitatea etalării sinelui vor circumscrie aventura dublei cunoașteri a lumii, prin rațiune și prin eros. Instinctul de supraviețuire și frica eroilor (din proza scurtă) de a fi descoperiți vulnerabili în ochii celorlalți se vor metamorfoza în aventuri donjuanești, cu tendințe moralizatoare. Trama se

[2] Al. A. Philippide, *Gib Mihăescu: Brațul Andromedei*, revista *Viața Românească*, anul XXII, nr. 4-5, aprilie-mai 1930, p.10.

organizează pe tema degradării sociale citadine, în special a claselor conducătoare orientate către obținerea de avantaje proprii cu prețul sacrificării intereselor de grup. Se remarcă trecerea în roman de la particular la general și de la individual la colectiv, spiritul comun care animă personajele, plasat pe același palier tematic al parvenitismului și al satisfacerii unor nevoi primare.

Primul roman al lui Gib I. Mihăescu, *Brațul Andromedei*, propunea o galerie de eroi instinctuali, camuflați în clasa politică a vremii, un material brut al tipologiei preferate de autor. El oscilează între parodie și elemente de orientare spirituală. Aventurile erotice și dilentantismul politic stau la baza parodiei, în timp ce aspirația este sugerată de interesul față de spațiul celest și mașinăria de tipul mișcării continue, prin personajul Andrei Lazăr. Intersectarea celor două planuri în acest personaj este un eșec, ele fiind destinate să evolueze separat, între coordonate imuabile, nespecifice existenței umane. Asocierea brațului iubitei cu strălucirea Andromedei, precum și trimiterea la stratul mitic al salvării acesteia de către Perseu din ghearele monstrului marin decriptează valoarea demiurgică a eroului îndrăgostit. Elementele dramatice recurente în nuvele (violența, excesul, crima, obsesia pasiunii) se reconfigurează programatic în acest prim roman prin criza identitară și conștientizarea existenței derizorii. Sinuciderea lui Andrei Lazăr nu este neapărat un eșec ideologic, ci o neputință de a se adapta la superficialitatea și efemerul vieții umane.

Într-o manieră asemănătoare, nuvela dezvoltată în roman, *Femeia de ciocolată*, străbate același traseu al dorinței de cucerire fără argumentele potrivite în fața femeii frivole, dar pragmatice. Eleonora se îndreaptă către Modreanu întrucât acesta nu acționa demonstrativ. Evadările imaginare ale lui Negrișor (aruncarea de la etaj ori suprimarea rivalului) tulbură și îndepărtează femeia de eroul măcinat de excese. Aceasta i se va dărui necondiționat lui Negrișor, după căsătoria sa cu rivalul, doar când protagonistul va renunța la diversiune și va acționa cu armele învingătorului, nu din poziția victimei ce reclamă a fi salvată prin iubire.

Următoarele trei romane ale lui Gib I. Mihăescu, *Rusoaica*, *Zilele și nopțile unui student întârziat* și *Donna Alba*, se detașează valoric de celelalte atât prin compoziție, cât și prin mijloacele de realizare a personajelor. Profilului eroilor i se adaugă adâncime prin dialectica eului cu sinele, o luptă între forțele implacabile ale destinului și ingerința idealului care le determină

existența. Eternul feminin în jurul căruia gravitează interesul protagoniștilor se structurează din dublă perspectivă, a femeii disponibile și apte să-i satisfacă bărbatului descărcarea pulsiunilor, precum și a femeii indisponibile, condiție de bază a menținerii interesului în actul cuceritor.

Înzestrat cu o veritabilă inteligență și putere de evocare a mișcărilor sufletului uman, scriitorul analizează și în *Rusoaica* aceleași tipuri interesate de realizarea dorinței virile, însă expresia literară este mult mai elaborată, îmbogățită cu formule liricizante. Apele Nistrului, drumurile șerpuitoare, frigul biciuitor se opun cu vehemență escapadelor nocturne ale soldaților în căutarea femeilor disponibile din satul vecin cu linia frontului, însă nimic nu-i poate opri. În spatele acțiunilor se poate citi dorința de a trăi aflată în contrapondere cu suflul morții ori nevoia de a reveni în spațiul patriarhal al familiei, al satului din care fuseseră smulși de război. Codurile comportamentale ale acestei lumi rezidă în mentalitatea celor mai mulți dintre ei, atitudine care nu caracterizează pe Ragaiac, protagonistul romanului, conștient de distanța esențială dintre el și ei. Afișat ca titlu de glorie, eroul se mândrește cu educația sa, cu frumusețea și inteligența, cu puterea de a se ridica din clocotul pasiunilor către orizontul aspirațiilor, al idealului. Aceeași conștiință de sine o va reputa și Mihnea Băiatu din romanul *Zilele și nopțile unui student întârziat*, cu diferența că el va traversa aceste lumi în mod autentic și o va alege pe cea a spiritualizării, în timp ce Ragaiac va poza, asemenea „soldatului fanfaron”[3], în individul superior.

În multitudinea de motivații care ar fi putut să alcătuiască profilul creator al scriitorului răsfrânt în trăsăturile ficționale ale eroilor săi, Gib I. Mihăescu selectează iubirea ca resort salvator pentru Mihnea Băiatu. La fel de bine ar fi putut fi dorința de a studia pentru care personajul primea ajutor financiar din partea familiei. Dar importanța construirii unei cariere nu va fi decât un deziderat secundar în raport cu realizarea idealului iubirii scris în matricea caracterului său de oltean abil. Se poate deduce de eroii săi asupra cărora autorul proiectează, așa cum mărturisea într-o scrisoare adresată unei prietene, existența unor „depărtări”[4] pe care, dacă nu le ai, ți le creezi.

---

[3] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe,* cap. *Soldatul fanfaron,* Editura Gramar, București, 2001, p. 201.

[4] Gib I. Mihăescu, scrisoare către Susanna Dovalova *apud* Mihail Diaconescu, *Gib I. Mihăescu,* Editura Minerva, București, 1973, p. 327.

Se pot observa în romanele amintite relațiile subtile stabilite în conjuncturi diferite între oameni, actele de conștiință și dispozițiile sufletești, reacțiile și stările reflexive, toate fiind dovada de netăgăduit că Gib I. Mihăescu transpare ca maestru al „situațiilor fundamentale."[5] Cu ultimul său roman, scriitorul accesează zona aristocrației decadente din care descinde femeia visată, *donna Alba*. După publicarea ultimului roman (*Donna Alba*, 1935), într-o cronică literară semnată de Ion Chinezu, în care se operează critic comparația cu un alt roman de succes (*Rusoaica*, 1933), se făceau observații privind întinderea și planul psihologic, atmosfera tensionată a narațiunii alături de redarea elementelor specifice istorice și sociale ale vremii, cu precizări caracterologice de conturare a unui personaj principal ce parcurge „toate aceste trepte ale vieții bucureștene"[6], Mihai Aspru. Sunt schițate cadre tematice referitoare la reforma agrară ori la societatea radiografiată în dublă perspectivă: a decăderii clasei aristocratice și a devoalării vieții ascunse bucureștene, cu prostituție, șantaj și descătușări obsesive. Însă profilul ideatic al eroului transcende lumea ficțională prin iubirea pasională a femeii, fapt ce conduce lectorul către cunoașterea din interior a conștiinței personajului. Criticul literar se referea deopotrivă la stilul stăpânit cu „subtilitate și forță, gravitate mohorâtă și umor gras, (...) fraza lungă șerpuitoare potrivită pentru a urmări până la ultimele pâlpâiri evoluțiile sufletești"[7], cât și la galicismele întrebuințate de autor.

Dacă între locotenentul Ragaiac și iubirea lui era o barieră naturală, Nistrul, pentru Mihai Aspru bariera este de factură psihică, spiritul de castă al clasei aristocrate. Ca și în cazul lui Mihnea Băiatu, protagonistul din acest ultim roman are o abilitate surprinzătoare de a se orienta în hățișul incertitudinilor privind femeia iubită. Se remarcă potențialul său excepțional de a recupera distanța socială sau culturală care îl desparte de *ea*, de a pătrunde cu abilitate în conștiința femeii prin mesaje liminale ori subliminale; nu în ultimul rând, de a-și armoniza propriile evadări disidente ce îi profilează atât complexele puternice, cât și paradigma identitară. Portretul donnei Alba se conturează la granița dintre tradițional și modern. Adeptă a dreptului la

[5] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1985, p. 763.
[6] Ion Chinezu, *Gib. I. Mihăescu, Donna Alba*, revista *Gând românesc*, anul III, nr. 7-8, iulie-august 1935, p. 374.
[7] Ion Chinezu, *ibidem*, p. 375.

fericire în relația de cuplu, femeia se dăruiește lui Tudor Buzescu, deși era căsătorită cu Georges Radu Șerban, exponent și el al aristocrației și avocat de succes. Relația cu acesta din urmă reprezintă colivia de aur a căsniciei formale cu care Gib I. Mihăescu ne-a obișnuit în strategia sa narativă. Și totuși, Alba Ypsilant alege să rămână soție, mimând inocența atunci când cei doi bărbați se vor înfrunta în duel, deși spera în adâncul inimii ca amantul să iasă învingător. Lectorul avizat este iarăși provocat să recunoască strategia cuceririi „domniței" prin lupta rivalilor. În mod asemănător, locotenentul Ragaiac își făcuse un scop din dorința de a găsi rusoaica alungată, înaintea camaradului său îndrăgostit de ea, imaginându-și adevărata luptă de salvare a femeii refugiate. Şi Mihai Aspru se identifică în mitul lui Don Quijote, autopersiflându-se prin localizarea sa autohtonă - „pe Cerna". Cu toate că romanul poartă numele protagonistei, liantul tematic care articulează narațiunea este virilitatea masculină etalată pe toate palierele: sociale, politice, economice. George Radu Șerban poartă în structura sa aceeași naivitate definitorie și pentru un alt personaj, Andrei Lazăr. Existența urmașului de domnitor își trage seva din iubirea față de Alba, iar când aceasta mărturisește în final aventura, soțul înșelat se sinucide. Așadar se poate concluziona că stă în puterea femeii iubite să conducă bărbatul către un vârf al existenței sale prin ambiția cuceririi, dar mereu această medalie a câștigătorului va avea reversul decăderii din grațiile femeii.

Protagoniștii romanelor lui Gib I. Mihăescu au capacitatea de a formula cu luciditate diagnoza evenimentelor ce impactează femeia iubită, însă ei sunt complet deficitari în a se detașa de modul egocentric privind relaționarea cu ceilalți. Au în ei înăscută tendința de instrumentalizare a faptelor și subordonarea acestora unor calcule proprii care să-i apropie de ideal. Dacă în genul dramatic personajul Geo își declama vulnerabilitatea masculină în fața Lianei, propunând modelul plin de mister și emoție al adulterului (*Pavilionul cu umbre*), în romane are loc trecerea vizibilă către camuflarea slăbiciunilor masculine în vederea construirii unei imagini a salvatorului, până la îndrăzneala pozei moralistului din *Donna Alba*. „Cântecul vrăjit" al amorului ilicit se transformă în povară și condamnare la moarte atunci când locul amantului este schimbat cu cel al soțului înșelat. Cu cât sunt mai îndrăzneți eroii în a crea scenarii ale adulterului și a înfrunta pericolul de a fi descoperiți, cu atât se descoperă a fi mai vulnerabili în postura celui trădat. A fi pedepsiți cu propriile lor argumente de „înșelători" este lecția

moralizatoare pe care Gib I. Mihăescu o administrează adeseori personajelor sale.

Arhetipul cuceritorului, în viziunea acestui autor, își desăvârșește imaginea prin învingerea rivalului, act fascinant pentru conștientul celui care caută aventura și modalitatea de a aduce conținuturile inconștientului captive, refulate, în aria conștiinței susceptibile de relativizare a valorilor. Discursul convingător produce mutații de mentalitate, chiar și atunci când acesta este marcat de retorism, iar efectele sunt surprinzătoare. Ideile eroilor prind repede rădăcini în psihologia feminină, aceasta fiind ancorată în exacerbarea frumuseții, dar și amatoare de dramatism.

În peisajul dramelor din literatura română, Gib I. Mihăescu aducea o atitudine plină de îndrăzneală prin proliferarea unor motivații obscure privind promiscuitatea, manifestând un deosebit simț pentru răsturnări de situații, conflicte și inserții de atmosferă fantastică. Însă din activitatea literară a scriitorului rămân în conștiința publică mai ales romanele sale. Recunoașterea talentului său îl încurajează pe tânărul autor să consacre tot mai mult timp scrisului, renunțând la profesia de avocat care îi solicita atenția de la primele ore ale dimineții, în procese și în alcătuirea documentelor necesare apărării cauzelor. Moartea prematură a scriitorului la numai 41 de ani, în plină activitate creatoare (avea în lucru alte două romane, *Upercut* și *Vămile văzduhului*), a întrerupt o activitate prolifică. În volumul *Scriitori și cărți,* criticul Octav Șuluțiu reproducea un articol apărut la moartea scriitorului, în revista *Familia,* din noiembrie 1935. El deplângea pierderea unui om blând și modest, care a început cu nuvele ce trădau „preocuparea originală de sondare a subconștientului, (...) pe de o parte, imagini caleidoscopice ale vieții de provincie, iar pe de alta, studii asupra obsesiilor și refulărilor”[8], texte care s-au impus conștiinței publice drept modele originale ale genului.

Dintre cele trei arii tematice abordate de Gib I. Mihăescu în opera sa, iubirea, războiul și condiția umană care se regăsesc, întrepătrunse de multe ori, în toate tipurile de discurs abordate (nuvelă, roman și teatru), tema iubirii prevalează. Conotată dramatic, în paradigma iubirii intră adeseori forma abisală a angoaselor, în permanentă contrapondere cu un ideal de iubire, cu așteptările și anticipările protagoniștilor. Se reliefează ca specific al scriiturii acestui autor o continuă ezitare între hazard și destin, doar aparent aflate în

[8] Octav Șuluțiu, *Scriitori și cărți*, București, Editura Minerva, 1974, p. 266.

opoziție. În evoluția evenimentelor, întâmplarea se subordonează unei fatalități implacabile. Nuvelele conturează un profil tragic al personajului pentru care semnele devin creatoare de realitate, sub imperiul viselor și al fantasmelor. Dominați de numeroase complexe, eroii experimentează forme patologice ale iubirii, sub efectul eroziv al geloziei, al neîncrederii, al tendinței narcisiste. De aici se naște lupta între dorința de a-și exhiba caracterul puternic, expansiv, și nevoia de a-și ține drama înfrângerii virile cât mai ascunsă de ochii celorlalți.

În peisajul literar interbelic, scriitura lui Gib I. Mihăescu, introspectivă și problematizantă, jonglează cu strategii autoficționale originale, prin inserția elementelor de biografie în scriitura confesivă ficțională dublată de autoironie. Sub fascinația exhibării sinelui, protagoniștii rămân mereu ancorați în strategia lor de cucerire a idealului feminin, de aici fiind generată și marea lor decepție. Modele livrești precum Don Juan și Don Quijote construiesc în spatele tramei enclave ale disimulării și permanentei interogări asupra identității personajelor.

Dintre diferitele abordări ale conceptului de bovarism, analiza de față valorifică definirea acestuia în volumul *Bovarismul* de Jules de Gaultier, capitolul *Bovarismul adevărului*: „puterea de a se concepe altul este forma pe care o ia pur și simplu în conștiință faptul de a deveni altul, esență a vieții fenomenale care este un lucru în mișcare.”[9] Există așadar, în traiectoria devenirii persoanei, un plan indiscutabil al aspirației, o condiție a progresului atât timp cât ființa umană își explorează și exploatează capacitatea creatoare și inteligența sa. Este dificilă sarcina de a trasa o demarcație între autenticitate și bovarism, însă analiza poate începe prin diferențierea între a fi în conformitate cu adevărul, ca realitate recognoscibilă, pe de o parte, și a fi un altul, ca realitate dezirabilă. Mutația se produce la nivelul conștiinței, ea se referă la o falsă percepție asupra propriei persoane, nu exprimă o mistificare, o mască, un rol asumat într-o realitate trucată. În mod asemănător, metafora produce o substituire de analogie, pe baza unor asemănări sau diferențe, între un termen obiect de comparație și un altul, „realizându-se un transfer de trăsături semantice; (...) Studiile recente asupra figurii tind din ce în ce mai mult către accentuarea distanței semantice dintre termenii metaforici.”[10]

[9] Jules de Gaultier, *Bovarismul*, Editura Institutul European, Iași, 1993, p. 111.
[10] Angela Bidu-Vrănceanu, Cristina Călărașu, *Dicționar de științe ale limbii,* Editura Nemira, București, 2005, p. 308.

Acest transfer de imagine are rolul de a surprinde inexprimabilul, de a sugera o interpretare ce îmbogățește semnificatul, iar o întrebuințare obsedantă a „metaforei” narative constrânge lectorul „să se obișnuiască cu o realitate care nu este a sa și să își adapteze gesturile la ea, precum un scufundător se adaptează la densitatea apei (...).”[11]

Bovaricul va reacționa în conformitate cu un scenariu de introiecție, el nu se va concepe un altul ca model de existență, conștient de perceperea sinelui, ci își va trasa existența între coordonate false din punct de vedere identitar. Analiza de față evidenţiază acele tendințe obsesive (aflate sub incidență patologică) ale bovaricului în gândirea căruia nu există cale de conciliere între aparență și esență. Conceptele amintite anterior mediază, în scriitura literară, identificarea unor avataruri secvențiali ai *mitului personal*, expresii ale personalității inconștiente deduse prin suprapunerea textelor, aşa cum propune metoda psihocritică a lui Charles Mauron. Conform teoriei sale, aceste figuri emblematice sintetizează *obiectele interne* ale vieții imaginative, iar legătura dintre ele și viața autorului se poate face sub rezerva inexistenței clare a vreunui tip de determinism. Astfel, corespondența eului creator cu cel social facilitează apropierea planurilor ficțional și real, cu o importantă deosebire: eul creator operează printr-o cunoaștere intuitivă, demiurgică în text, în timp ce eul social se supune cunoașterii discursive, prin legi și cutume ce constrâng și etichetează activitatea umană.

În opera lui Gib I. Mihăescu se profilează arhetipul cuceritorului ca *mit personal*, un Don Juan supus exigențelor tipului seducător, personalitate virilă recognoscibilă în majoritatea eroilor din romane, dar și în unele nuvele. Pot fi amintiți Ragaiac, Mihai Aspru, Mihnea Băiatu, Sava Manaru și alții, al căror profil se completează adeseori cu trăsături narcisice de investire a libidoului față de sine, înaintea descoperirii celuilalt, aspecte trădate de plăcerea autoportretizării prin robustețe, privire ageră, talie înaltă, păr negru și ondulat, frumusețe etc. Analiza literară trebuie să admită rezultate multiple ale travaliului său, astfel că în spatele eroului infidel se pot ascunde neputința împlinirii unui ideal de iubire cu datele realității, fascinația propriului ego rasfrânt în apele înșelătoare ale narcisismului, căutarea sterilă doar cu scopul satisfacerii pulsionale, nestatornicia și permanenta nevoie de noutate etc.

[11] Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 34.

Simbioza realitate-vis are capacitatea de a extrage componenta analitică a psihicului personajelor sub aparența lucidității, dar facilitează totodată pătrunderea în zona tabuurilor, a obsesiei și refulării obiectului obsedant. Imaginile repetitive din armătura textuală nu sunt simple tipare ale evaziunii imaginate de autor, ci recuperează din zona inconștientului acele figuri mitice capabile să intre în rezonanță cu profilul creatorului lor. Mitul personal auctorial își găsește finalitatea în unificarea rezultatelor cercetării pentru a conferi o anumită coerență universului artistic. Interpretarea elementelor mitice în grila biografică nu operează un model de identificare, ci unul de complementaritate destinat să reveleze aventura cunoașterii prin intermediul ficțiunii.

Noțiunea de conștiință, cu crizele existențiale, emoțiile și metamorfozele ființei, se poate înțelege numai prin raportare la timpul trăit. Specificul psihologiei abisale despre care s-au pronunțat unii analiști ai operei scriitorului poate fi asimilat mitului coborârii în infernul ființei de unde eroul ori se întoarce victorios ori nu se mai întoarce. El se salvează prin arta sa capabilă să-i convertească energia creatoare în energie vitală și virilă. Așadar, „mitul coborârii orfice în infern este înlocuit de studiul unui mecanism: regresia reversibilă”[12], o depășire a interiorizării nevrotice din scrierile aparținând primelor etape creatoare, cu predilecție orientate spre obsesie, uneori acte psihotice, și o explorare a caracterului polimorf, speculativ, uneori oportunist în accederea la o formă a idealului.

În concluzie, structuri ale omului tragic precum Hamlet sau Oedip se vor transforma în structuri ale omului adaptabil la vremurile trăite sau, cel puțin, nescindat în aspirația sa către un ideal imanent ființei precum Don Quijote ori Don Juan. Personajele lui Gib I. Mihăescu sunt prizoniere ale trăirilor proprii, autiste, fapt ce facilitează izolarea unor grupuri nominale și verbale, izomorfe (cu referire la atmosferă, acțiune, punere în criză), opoziția scenariu subiectiv/realitate, *fantasma* ca termen ce reflectă de multe ori o stare nedefinită și nu ceva identificabil, și actul final interpretat ca sancțiune ori consecință.

---

[12] Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal, op. cit.*, p. 234.

BIBLIOGRAFIE

Andronescu, Şerban, *Analogii estetice – Teoria spaţiului-timp în arte şi literatură,* Editura *Fundaţia România de Mâine,* Bucureşti, 1998

Balotă, Nicolae, *Gib I. Mihăescu. Omul și opera,* Nuvele, Editura Tineretului, București, 1969

Balotă, Nicolae, *Prefață* la ediția Gib I. Mihăescu, *Nuvele*, Antologie și prefață, text stabilit, tabel cronologic și bibliografie de Ion Nistor, București, Editura Tineretului, 1969

Brătescu, Gheorghe, *Freud și psihanaliza în România,* București, Editura Humanitas, 1984

Carpov, Maria, *Introducere la semiologia literaturii,* București, Editura Univers, 1978

Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* București, Fundația pentru literatură și artă, 1941, revăzută și adăugită, Ediție şi prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982

Cincă, Stelian, *Psihanaliză și creație în opera lui Gib Mihăescu,* Craiova, Scrisul Românesc, 1995

Constantinescu, Pompiliu, *Romanul românesc interbelic*, Antologie, postfață si bibliografie de G. Gheorghiță, București, Editura Minerva, 1977

Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale,* Editura pentru Literatură, 1967

De Gaultier, Jules, *Bovarismul*, Iași, Institutul European, 1993

Diaconescu, Mihail, *Gib I. Mihăescu,* colecția „Universitas", București, Editura Minerva, 1973

Dicționar de Științe ale Limbii, București, Editura Nemira, 2005

Dicționar de Psihologie, București, Editura Humanitas, 2006

Drăgoi, Dumitru Șerban, *Gib I. Mihăescu*, Editura Granada, București, 2001

Freud, Sigmund, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, București, Editura Trei, 1994

Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului românesc interbelic – o posibilă tipologie a romanului*, București, Editura Libra, 1998

Lăzărescu, Gheorghe, *Romanul de analiză psihologică în literatura română,* București, Editura Minerva, 1985

Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937*, București, Editura Minerva, 1989

Mancaș, Mihaela, *Limbajul artistic românesc în secolul al XX-lea*, București, Editura Științifică, 1991

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, București, Editura Paralela 45, 2008
Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc,* București, Editura Gramar 100+1
Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, București, Editura Eminescu, 1973
Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001
Mitrofan, Iolanda, *Psihologia vieții de cuplu – între realitate și iluzie,* București, Editura Sper, 2002
Norbert, Groeben, *Psihologia literaturii. Știința literaturii între hermeneutică și empirizare,* Editura Univers, București, 1978
Papadima, Ovidiu, *Gib I. Mihăescu sau arta ca formă a energiei*, Gândirea, 1935,
Petrescu, Liviu, *Realitate și romanesc*, Cluj, Editura Tineretului, 1969
Philippide, Alexandru, *Gib I. Mihăescu, Brațul Andromedei,* București, Viața Românească, 1930
Poulet, Georges, *Conștiința critică*, București, Editura Univers, 1979
Protopopescu, Alexandru, *Romanul psihologic românesc,* București, Editura Eminescu, 1978
Râpeanu, Valeriu, *Scriitori dintre cele două războaie mondiale*, București, Editura Cartea Românească, 1986
Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relaţia creator-operă,* Bucureşti, Minerva, 1993
Simuț, Ion, *Diferența specifică*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982
Șuluțiu, Octav, *Pe margini de cărți,* Editura Miron Neagu, Sighișoara, 1938

Secretariatul literar – Slalom între creație și administrație

Asis.univ.drd. Eduard Nicolae Șișu
Universitatea "Dunărea de Jos" din Galați
eduardsisu@gmail.com

Abstract

The artistic secretary is one of the most confusing jobs nowadays, regarded from both inside and outside perspective. There are little scientific references in this field and one can find information basically from mouth to mouth, from the people working in this area. It used to be an indispensable job in the past, but it ran through many changes and updates that it has become a melange between creative and administrative task, with a strong focus on administration.

No academic researches, no university specialisations, no professional training courses. Therefore, you start learning what this job means only when you get hired in a theatre. And then one becomes a little bit of everything, since this job involves a combination between marketing, PR, project manager, festivals and tour coordinator, with relevant knowledge of acting, stage directing, set designer etc. In addition, this job calls for mediation, negotiation and strong multitasking skills.

The artistic secretary is in an ungrateful position. Although, according to the organizational chart, it is part of the artistic department and his duties must cover artistic programs, repertory proposals, events organization and so on, the work he does is totally bureaucratic, thus limiting the time dedicated to creation. However, once you get to feel the satisfactions of this job, it's hard to detach yourself from this job and focus on a „common" job.

Keywods*: artistic secretary, state theatre, performance, audience, administrative tasks, repertoire, creation*

Există în instituțiile de spectacole din România o serie de meserii despre care cei mai mulți dintre noi nu au auzit sau cunosc foarte puține lucruri, fiind greu de intuit și prin prisma denumirilor pe care le poartă: mașinist, inginer producție, butafor, peruchier, regizor tehnic, secretar literar, maestru (lumini, imagine, sunet), plasator sală etc.

În ceea ce privește secretariatul literar, căci acesta va fi analizat în prezentul articol de cercetare, în literatura de specialitate există foarte puține informații, însăși titulatura în sine îmbracă această meserie/ocupație/slujbă într-un soi de ambiguitate, făcând ca responsabilitățile care se adună în jurul acestui post să fie neclare.

Cine este și ce face un secretar literar? Este o meserie atât de nișată, încât doar oamenii de teatru și, cel mult, iubitorii de teatru, cunosc acest termen. La o primă căutare în DEX nu găsim nicio referire concretă la această sintagmă, iar pentru o documentare mai amplă nici în rafturile bibliotecilor sau în mediul online nu găsim informații concrete... doar câteva interviuri și referiri vagi, care indică faptul că nu există un interes prea mare față de acest domeniu „misterios”.

Mediul academic, prin facultățile de teatru (specializarea management teatral sau jurnalism cultural) oferă maximum un curs, în anul terminal, în care se face referire la noțiunea de secretariat literar, dar atribuțiile acestuia sunt prezentate într-un context mai amplu, care abordează conceptul de publicitate, comunicare, conceperea materialelor de presă, campaniile de promovare și alte astfel de noțiuni conexe. Se pun, astfel, laolaltă toate aceste noțiuni, fără o specializare clară. Despre secretariatul literar în sine, ca activitate singulară, există puține informații concrete și un interes de studiu limitat, iar o asemenea abordare poate fi descurajantă pentru viitorul acestei meserii.

Însuși actorul, regizorul și fostul director al Teatrului Odeon, Alexandru Dabija, consideră că secretariatul literar este o meserie care ar trebui reanalizată. „În primul rând, expresia „*secretar literar*" este greşită. Vorbim greşit; e exact ca şi când am vorbi despre funcţia de şef de cultură: Inspectorul. Şeful cu cultura de la Municipiu. Secretariat literar există peste tot în lume, atâta doar că la noi e prost ales cuvântul care defineşte funcţia. Dependența dintre termenul definitoriu şi esența muncii personajului respectiv e mult mai mare decât ne imaginăm. Atâta timp cât simţim că sunt improprii aceste cuvinte, atâta timp cât nu avem nici măcar vocabularul pentru a formula ideile, nu înţelegem ideea.” (Revista Teatrul Azi, Nr. 11-12, 1995, p. 6).

Secretarul literar, la origini, este acea persoană care citește multe texte din literatura română și universală, clasică și contemporană și propune texte în vederea construirii unui repertoriu coerent al teatrului. De asemenea, se documentează și supraveghează tot ce ține de partea literară a unui spectacol. Dar un bun secretar literar trebuie să treacă dincolo de condiția de lector al

unor texte și să curețe, să îmbrace în haine frumoase imaginea teatrului în ochii spectatorului.

„În unele țări europene, precum Germania, acesta se numește *dramaturg*, și poate că această titulatură ajută mai mult la înțelegerea și asimilarea atribuțiilor acestei profesii. În Marea Britanie această meserie nu există în accepțiunea de la noi, cu mici excepții, funcția fiind preluată în unele teatre de asistenții de regie. În SUA, teatrele de repertoriu sunt extrem de rare, astfel încât partea de documentare cade în sarcina regizorului şi a asistenţilor lui, iar partea iconografică, în seama scenografilor şi a asistenţilor de scenografie". (Revista Teatrul Azi, Nr. 11-12, 1995, p. 6).

Unde îl găsim astăzi pe secretarul literar? Locul lui este pretutindeni – la birou, în sala de spectacole, la repetiții, la ateliere, oriunde se construiește viitorul spectacol. Din păcate, în condițiile actuale, ponderea activității literare a acestuia este din ce în ce mai mică din cauza responsabilităților administrative tot mai multe și a procedurilor tot mai stufoase.

Secretarul literar se află într-o poziție ingrată. Deși, conform organigramei, el face parte din compartimentul artistic și atribuțiile sale trebuie să vizeze programele artistice, propunerile repertoriale, organizările de festivaluri etc., munca pe care-o face e total birocratică, devenind un executant mecanic al unor hârtii întocmite pe bandă rulantă, "de umplutură", limitând astfel timpul dedicat creației.

Astăzi, secretarul literar este împovărat cu o mulțime de atribuții administrative: referate de necesitate, note de fundamentare, cereri de ofertă, procese-verbale de predare-primire ori de recepție a mărfii, devize estimative, rapoarte de activitate, adrese, acorduri de parteneriat, solicitări de sponsorizare, evidențe statistice și multe alte documente justificative. În plus, în teatrele unde nu există un responsabil relații publice, obligațiilor administrative de mai sus li se adaugă și cele -ce țin de promovarea imaginii teatrului, trimiterea comunicatelor de presă, organizarea conferințelor de presă, asigurarea vizibilității teatrului în mediul online, editarea de texte pentru diferite evenimente, promovarea spectacolelor etc. Pe lângă acestea, prin fișa postului, există și obligația ca secretarul literar să îndeplinească și oricare altă sarcină necesară pentru buna desfășurare a activității teatrului. Prin urmare, s-a îndepărtat semnificativ de menirea sa literară. Poate societatea a impus o astfel de schimbare, poate e firesc ca anumite posturi dintr-un teatru și nu numai să fie regândite, în orice caz, funcționalitatea aceasta "3 în 1" a unui angajat din România a devenit o normalitate periculoasă.

Pe de altă parte, atât timp cât politica repertorială a conducerii multor teatre românești se bazează pe găsirea unor regizori de vârf, titrați, care pot aduce un capital de imagine teatrului în care montează, regizorul vine cu propunerile sale, cu care se simte confortabil, sau care poate reprezenta o provocare și o împlinire pentru el, deci impunerea unui anumit titlu – ales la sugestia secretarului literar – aproape că pare deplasată și incomodează procesul de creație al regizorului.

Un aspect important care merită discutat și care evidențiază, într-o anumită măsură, importanța și necesitatea anumitor posturi și angajați din teatru, în consecință și pe cea a secretariatului literar, este însuși mecanismul de funcționare al teatrelor de stat din România. Atât organizațional, cât și administrativ și financiar, acestea activează după sistemul sovietic, fiind finanțate de către autoritățile naționale, locale sau județene, adică primesc finanțare de la bugetul de stat. Utilitatea și maxima necesitate a fiecărui post dintr-un teatru s-ar vedea cu adevărat în condițiile în care teatrele ar trebui să se autofinanțeze...câte dintre posturile existente azi ar mai rămâne în organigramă? Dacă privim spre teatrele independente, care trăiesc din autofinanțări și atragerea de fonduri externe, devine și mai evident faptul că statutul secretarului literar este unul șubred, din moment ce niciun teatru nu a simțit nevoia unui astfel de colaborator.

Pe de altă parte, nici măcar la nivel intern lucrurile nu sunt foarte clare...o combinație între marketing, PR, coordonator de proiecte, organizator de deplasări și participări la festivaluri, agent de vânzări? Câte puțin din fiecare sau toate la un loc? El trebuie să înțeleagă și să asimileze toate procesele care țin de activitățile mai sus menționate și, în plus, să aibă și cunoștințe de legislație, contabilitate, producție, promovarea imaginii etc.

În plus, ceea ce este important pentru un secretar literar, poate părea ceva nesemnificativ pentru ceilalți membri ai echipei de organizare a unui eveniment, cum ar fi realizarea caietului-program, pentru care el să depună timp și energie, iar, la final, rezultatul muncii sale ajunge să fie minimizat sau chiar desconsiderat.

Prin urmare, care pot fi satisfacțiile unui secretar literar într-un teatru? Cu siguranță, un secretar literar proaspăt angajat se va izbi rapid de realitatea aceasta care nu corespunde deloc viselor și așteptărilor pe care le avea dinainte, și, cu atât mai puțin, cu imaginea idilică legată de lumea teatrului.

În condițiile în care beneficiile financiare sunt limitate, conform grilei de salarizare, care este impulsul care îl face să continue această muncă ingrată, mai ales atunci când ajunge să fie pus la mijloc între toți conducătorii

instituției, devenind, uneori, intermediarul sau sacul de box al acestora? Probabil, în cel mai bun caz, atunci când microbul scândurii și al teatrului a intrat deja în el, singurul care îi dă o satisfacție este *Publicul*. Atunci când vede că un spectacol propus de el aduce bucurie publicului, că reacționează și devine parte integrantă din spectacol, când pleacă cu zâmbetul pe buze din sala de teatru, când aplaudă frenetic actorii ieșiți la rampă, când aude comentariile elogioase din foaier, la finalul piesei, când un eveniment iese bine și ecourile sunt dintre cele mai bune, când primește feedback pozitiv pentru tipărituri și textele scrise etc. Dar, de ce s-ar mulțumi însă, în ziua de azi, un absolvent de teatrologie doar cu atât? Pentru tânăra generație de absolvenți probabil nu este suficient, de vreme ce mulți dintre ei, după ce dispare mirajul de la început, după câțiva ani, se îndreaptă spre alte posturi conexe, cum ar fi cel de redactor, comentator radio -TV, manager proiect.

Pentru a înțelege cu adevărat cum funcționează un teatru, cum este gândit un spectacol, un personaj, cum se analizează un text, dar și cum trebuie să se prezinte spectacolul, din punct de vedere scenografic, în fața publicului, secretarul literar trebuie să fie câte puțin din fiecare, să fure un strop din meseria de actor, regizor, scenograf și chiar să aibă abilități de mediere și negociere când situația o cere. În momentul în care este angajat, secretarul literar poate să învețe doar empiric, să „fure” meseria, dacă are de la cine. Trebuie să descopere singur, să facă slalom printre cerințele specifice fișei postului, cerințele conducerii, ale regizorului, ale actorilor, ale personalului tehnic și administrativ. Nu există o schemă clară, coerentă și corectă, care să trateze cu responsabilitate și respect această meserie.

Foarte utile în acest sens, ca de altfel pentru toate departamentele unui teatru, ar fi cursurile de formare și perfecționare. Dacă verificăm oferta de cursuri pusă la dispoziție de Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală din România, cel mai abilitat for care oferă pregătire culturală, nu găsim niciun curs despre secretariatul literar. Cândva, au existat cursuri de asistent relații publice, dar au fost scoase din ofertă. Astfel, singurul context care poate genera oarece învățăminte, schimburi de informații și networking productiv este reprezentat de participarea la festivalurile de teatru relevante, acolo unde secretarul literar se poate întâlni cu omologii săi. Însă, nu puține sunt cazurile în care, chiar pe formularele de înscriere la diferite festivaluri este precizat faptul că, din motive financiare, trebuie limitat numărul de participanți pe cât posibil. Prin urmare, având în vedere faptul că pentru susținerea spectacolului nu este strict necesară prezența secretarului literar iar, în multe situații, nici măcar managerul instituției nu mai pleacă în deplasare, este discutabilă posibilitatea secretarului literar de a mai participa la festivaluri.

În aceste condiții, pentru întărirea și confirmarea identități, a importanței și a contribuției unui secretar literar în existența unui teatru, ar trebui să existe anual o întâlnire a secretarilor literari ai teatrelor dramatice, de păpuși, de copii, teatre muzicale, care să genereze un soi de emulație la nivelul acestei meserii. Astfel, secretarii literari din toată țara s-ar putea bucura de un eveniment al lor, unde să poată discuta problematici legate de domeniul lor și să propună soluții. Dincolo de posibilitățile pe care mediul online le oferă, de webinarii, conferințe pe zoom sau alte "ferestre" online, e nevoie de o întâlnire umană, nedigitalizată, în care ei să se cunoască face to face, să se împrietenească, la modul real, chiar personal. Să simtă că fac parte din aceeași comunitate. Cu siguranță ar fi o mare bucurie pentru breaslă, spre beneficiul teatrului în care lucrează fiecare, venind cu idei noi și propuneri de proiecte comune.

Care este viitorul unui secretar literar într-un teatru? În sensul de bază al acestei profesii și sub această denumire, este unul foarte incert și probabil că nici nu va mai exista această titulatură ambiguă și în neconcordanță cu realitatea "din teren". Poate doar la teatrele naționale, cu tradiție, se va păstra acest post, ca atare. În contextul în care majoritatea teatrelor au acum postul de consultant artistic, specialist relații publice, referent marketing, nu mai este foarte clar care e locul secretarului literar într-un teatru.

Cert este că orice ar presupune acest post și oricine l-ar ocupa, secretarul literar trebuie să iubească teatrul, să aibă disponibilitate sufletească pentru teatru, pentru scenă, pentru public. Secretariatul literar este o meserie pentru care te "școlarizezi" la locul de muncă, văzând și făcând, scriind și ștergând, greșind și învățându-ți lecțiile... despre orgoliu, despre priorități, despre asumări, despre diplomație și, mai ales, despre multitasking etc. Dar, odată ce apuci să simți și satisfacțiile acestei meserii, puține sau multe, este o discuție extrem de subiectivă, e greu să te mai desprinzi din teatru și să te orientezi către un "job" comun.

Bibliografie:

Pop, Elisabeta, Sas, Marinescu, Raluca , *Ariel din spatele scenei,* Editura Presa Universitară Clujeană, Cluj, 2021

Revista Teatrul Azi, Nr. 11-12, , București, 1995

Voicu, Mariana , *Amintiri tăcute*, BrumaR, Timișoara, 2006

Stimularea imaginației creatoare a actorului prin instrumentele pedagogice create de Mihail Cehov

Conf. univ. dr. Ioana Visalon
Universitatea „Dunărea de Jos" din Galați
ioana.visalon@ugal.ro

Abstract

The central idea of Chekhov's method is that a character can be created starting not from affective memory, from the actor's personal baggage of emotional experiences, but from stimulating the imagination to create a mental vision of the character, from which, through a well-mastered technique can lead to a much more viable and interesting acting interpretation than by way of the System created by Stanislavski. This article analyzes the viability of the pedagogical tools proposed by Chekhov in the context of the contemporary pedagogy of acting.

Keywords: *Michael Chekhov, acting method, pedagogical tools, imagination, psychological gesture*

Ideea centrală a metodei lui Cehov este că se poate crea un personaj plecând nu de la memoria afectivă, de la bagajul personal de trăiri emoţionale ale actorului, ci de la stimularea imaginaţiei pentru a crea o viziune mentală a personajului, de la care, printr-o tehnică bine stăpânită se poate ajunge la o interpretare actoricească mult mai viabilă şi mai interesantă decât pe calea *Sistemului* creat de Stanislavski.

În pedagogia de tip stanislavskian, efortul de imaginaţie pleacă de la- *eu în situaţia trăită de personaj, în epoca, clasa socială, date de autor, cum m-aş comporta, cum aş reacţiona la diverşi stimuli sau la acţiunile celorlalte personaje etc*- deci toate rolurile au un punct de plecare comun în construcţia lor, ipoteza ***eu (actorul) în situaţia dată.*** Din punctul de vedere al lui Cehov, această ipoteză are dezavantajul că va duce la o uniformizare a rolurilor interpretate de un acelaşi actor, pentru că modul personal al actorului de a reacţiona la diverse situaţii este limitat. Inevitabil, rolurile create de către un anumit actor ar începe să semene între ele, dacă nu sunt decât diferite scenarii de viaţă ale aceleaşi persoane. Un al doilea dezavantaj, în opinia lui Cehov,

este că, în timp, accesarea repetată şi excesivă a memoriei afective duce la o epuizare psihică a actorului şi chiar îi poate pune în pericol sănătatea mintală.

Efortul de imaginaţie propus de Cehov nu trebuie, aşadar să se mai bazeze în primul rând pe **asumarea personală a situaţiei** ci, mai degrabă pe **caracterizarea personajului**, pe **reprezentarea sa scenică (sau cinematografică).** O funcţie foarte importantă o are creionarea mentală (şi chiar vizuală, s-au păstrat crochiurile desenate de Cehov pentru rolurile *Ivan cel Groaznic, Abeleukov* sau *Foma Opinkin*) a personajului, acesta fiind cel mai adesea punctul de plecare al creaţiei actoriceşti. Dar cum se poate ajunge de la o imagine mentală, oricât de precisă, la un rol care presupune implicare emoţională? Răspunsul la această întrebare este tehnica pusă la punct de Cehov, în care motivaţiile acţiunilor nu mai sunt date de logica psihologică ci de capacitatea actorului de a corporaliza o anumită intenţie sau stare.

Prin intermediul Malei Powers ne-a parvenit o imagine prin care Cehov sintetiza întreaga sa concepţie despre arta actorului, celebra ***Chart for Inspiring Acting***. Sunt figurate aici cele mai importante concepte, pentru a căror dezvoltare a creat seturi distincte de exerciţii.

”În picioare, în mijlocul salonului său, Mischa a trasat în jurul lui un cerc imaginar, explicând că schiţa reprezenta un cerc similar trasat în jurul actorului. Mi-a cerut să îmi imaginez că diferitele tehnici figurate pe desen-atmosferele, corporalizările, intenţiile etc-erau tot atâtea becuri electrice dispuse pe circumferinţa cercului. A adăugat că, atunci când inspiraţia „apare”, toate becurile se aprind intantaneu.

Totuşi inspiraţia nu se poate comanda, insistă Mischa, ea este capricioasă. Din cauza asta actorul trebuie să aibă întotdeauna o tehnică solidă la dispoziţie”.[1]

Lucrând separat fiecare element, în timp, accesul la acel element va deveni aproape reflex. După ce trei, patru elemente sunt perfecţionate astfel încât se pot accesa automat, efectul cumulat declanşează jocul inspirat în integralitatea sa.

Voi încerca, în cele ce urmează, o scurtă analiză a acestor elemente, prin prisma, atât a experienţei acumulate de practica teatrală, în anii ce s-au scurs de când Cehov le-a formulat, dar şi a propriei mele experienţe de actriţă.

Corporalizarea personajului (centrul imaginar)

Pentru actor, primul pas pentru a putea crea un personaj cu o motrică şi cu însuşiri fizice diferite de ale sale este de a crea mental, un *corp imaginar* al acelui personaj. Printr-o consecventă muncă practică, actorul va putea să dea iluzia că şi-a modificat proporţiile corpului şi că s-a transformat fizic în

[1] Mala Powers, prefaţa,ibid.p37

personajul studiat. Potrivit lui Cehov, fiecare personaj posedă cel puţin un *centru* energetic ce îi conduce mişcările. Mai exact, o zonă, aflată în interiorul sau în afara trupului său, din care se nasc toate impulsurile sale motrice. Caracterul personajului determină situarea acestui centru (de exemplu, mişcările unui personaj arogant şi ambiţios vor iradia din bărbie sau din ceafă). Centrul poate avea orice mărime sau formă.

Lucrul cu centrul imaginar al corpului este folosit în prezent mai mult în cadrul orelor de mişcare scenică şi de expresivitate corporală, dar rămâne un exerciţiu foarte folositor pentru actori, mai ales în teatrul aşa numit *non-verbal*, care se bazează într-o măsură foarte redusă pe cuvânt.

Dan Puric, din a cărui companie am făcut parte, foloseşte adesea o variantă a exerciţiilor cu centrul imaginar în antrenamentul pregătitor al repetiţiilor. În acest caz, spre deosebire de exerciţiile lui Cehov, centrul imaginar este mobil, un mic glob, ca o minge de tenis, care se mişcă în interiorul corpului, încercând să „iasă" şi împingând diverse părţi ale corpului în cele mai neaşteptate direcţii. Exerciţiul are atât rolul de a îmbunătăţi flexibilitatea corporală, cât şi acela de a întări răspunsul imediat, aproape reflex al trupului la stimulii imaginari.

Gestul psihologic

Poate cel mai contestat dintre conceptele puse în circulaţie de către Mihail Cehov, ***gestul psihologic*** constituie, în bună măsură, miezul inovator al teoriei sale: o mişcare care exprimă condensat esenţialul psihologiei şi motivaţiilor unor personaj. Găsirea acestei mişcări este, în accepțiunea lui Cehov, calea care circuitând logica, descoperă instantaneu natura cea mai intimă şi mai profundă a personajului, ca un fel de radiografie fulgerătoare a psihicului acestuia.

Spunem că o fiinţă umană sau un personaj dintr-o piesă „gândeşte", „ simte" sau „doreşte" ceva pentru că în acel moment precis, este gândirea sau afectivitatea sau voinţa care predomină în ea(el). Dar, în realitate, cele trei moduri de funcţionare coexistă activ în orice moment al vieţii psihologice. Astfel, starea psihologică a personajului, aşa cum o percepe actorul, poate să se traducă printr-o acţiune (şi un gest) care să conţină şi intenţiile şi imaginile corespunzătoare acelei stări. Putem astfel spune că aceeaşi mişcare se exprimă fizic într-un caz şi psihologic în celălalt (intenţii şi imagini); şi o dată pentru totdeauna să ne înţelegem asupra termenului de „gest psihologic" care înseamnă atât gestul în sine, cât şi sentimentele care îi sunt asociate. Aplicăm, deci acest termen gesturilor efectiv vizibile, ca şi gesturilor invizibile, virtuale.[2]

[2] Michael Chekhov, *op.cit.*p.112

Convingerea că se poate găsi pentru fiecare personaj un gest psihologic caracteristic îşi are, foarte probabil, rădăcinile în concepţia antropozofică asupra existenţei arhetipurilor, la care Cehov a aderat cu entuziasm. E logic să presupunem așadar că tocmai dramaturgia care lucrează cu personaje arhetipale ar putea fi cea mai pretabilă acestui mod de lucru și că marilor personaje shakespeariene sau celor din tragedia greacă, care esenţializează şi, în acelaşi timp, conţin cu asupra de măsură o anume tipologie sau trăsătură de caracter, li se pot atribui cu maximă eficienţă artistică gesturile psihologice, în accepţiunea dată de Cehov. Căutarea gestului psihologic poate fi un exerciţiu deosebit de util şi astăzi, indiferent de cheia stilistică sau de tipologia personajului, căci forţează actorul (tentat uneori să se piardă în amănunte) să caute esenţialul personajului său, pe cale intuitivă, aproape organică, fără să se piardă în hăţişul steril al supoziţiilor intelectuale. De altfel, exemplele date de Mihail Cehov pentru a ilustra cum se lucrează cu gestul psihologic sunt în majoritate personaje shakesperiene (Hamlet, regele uzurpator Claudius, Horatio, regele Lear).

Compoziţia

Simţul compoziţiei este de asemenea o componentă importantă a pregătirii actorului, în viziunea lui Cehov. Nevoia de structură a unui spectacol, a unei *armături artistice* se referă atât la succesiunea acţiunilor scenice, la cronologia scenelor, la acumulări de tensiune şi de ritm, deci a structurării în timp a operei teatrale cât şi la justa spaţializare, la raporturile vizuale ale diferitelor elemente de scenografie, care trebuie să fie să compună un întreg funcţional şi semnificativ. Actorul trebuie să se integreze în această structură temporal-spaţială, dobândind, prin anumite exerciţii, un anume simţ al ritmului şi al compoziţiei.

Actorul nu poate asimila compoziţia sau ritmul dacă nu le trăieşte şi simte interior. Această trăire interioară depăşeşte toate explicaţiile verbale sau intelectuale şi este sigur că un exerciţiu bine făcut poate să-i spună actorului mai mult decât pagini întregi de cărţi despre compoziţie sau ritm. Exerciţiile propuse în acest capitol îi vor permite să aplice legile compoziţiei cu îndemânare şi sinceritate, simţind, în acelaşi timp, şi o mare satisfacţie estetică. Scopul lor este de a crea psihologic această formă armonioasă pe care noi o numim „gestul structurant”.[3]

Exerciţiile propuse în cadrul acestei secţiuni au în comun tema ca fiecare acţiune sau mişcare, de la cele mai simple la cele mai complexe, să aibă un început şi un final foarte clar definit şi un moment de maximă energie, de paroxism. Pentru Cehov structura naturală a oricărui fenomen (început-mijloc-sfârşit) trebuie obligatoriu respectată, atât la nivel macro, al întregului

[3] Michael Chekhov, *op.cit.*p.206

spectacol, cât şi la nivelul fiecărui gest sau acţiuni întreprinse de actor pe scenă. Exerciţiile folosesc variaţii şi multiplicări ale acestei triade, cărora, odată bine definite şi stăpânite motric, li se asociază diverse intenţii şi motivaţii psihologice. Acest tip de exerciţii este, în prezent folosit mai mult în cadrul orelor de Mişcare Scenică şi de Expresivitate Corporală decât în cele de Arta Actorului. Ele presupun o anume rigoare şi consecvenţă în lucru şi sunt cronofage, necesitând atenţia profesorului pentru fiecare student în parte, lucrul în grup nefiind eficient, din motive evidente. Ar putea fi folosite însă ca teme de lucru individual, profesorul verificând din timp în timp progresul obţinut de studenţi. Ele ascut percepţia timpului scenic şi al necesarelor acumulări şi detensionări de energie, elemente ignorate deseori în pregătirea actorilor.

Alte elemente importante ale acestei secţiuni sunt **pauza**, **crescendo şi diminuendo şi tempo-ul.**

O foarte utilă diferenţiere face Cehov în ceea ce priveşte calitatea pauzei în economia spectacolului.

Există, în realitate, două tipuri de pauză foarte diferite: aceea care, intervenind înaintea derulării unui eveniment, anunţă şi prefigurează ceea ce se va întâmpla. Ea pune publicul într-o stare de anticipare şi provoacă suspansul....Celălalt tip de pauză, radical diferită, intervine, odată ce acţiunea s-a încheiat, pentru a rezuma tot ceea ce s-a întâmplat.

Pauza *plină,* încărcată de gând şi exteriorizarea totală sunt, în viziunea lui Cehov, cei doi poli între care fluctuează energia jocului actoricesc, fluctuaţie descrisă prin două noţiuni împrumutate din muzică, **crescendo şi diminuendo.**

Convins că buna stăpânirea a acestor două principii conduce la descoperirea de nebănuite nuanţe psihologice ale personajului, Cehov le dedică un set special de exerciţii. Spre deosebire de majoritatea exerciţiilor sale, acestea sunt destinate lucrului în grup, nu individual. Se pune accent pe atenţia şi comunicarea non-verbală între parteneri, care trebuie să urmărească un anume traseu al variaţiilor de creştere-descreştere energetică stabilit în prealabil.

Cehov face distincţie foarte interesantă şi în ceea ce priveşte tempo-ul jocului actoricesc ce comportă două aspecte, unul interior şi altul exterior. În general, este luat în considerare doar cel exterior, al acţiunilor şi mişcărilor vizibile în scenă. Cele două componente pot însă să nu concorde, un tempo interior alert, dat, de exemplu, de o aşteptare tensionată poate fi asociat unui tempo lent, controlat al mişcărilor exterioare. Conflictul dintre febrilitatea stării interioare şi economia comportamentului exterior pot să dea un foarte interesant efect dramatic.

Atunci când, pe scenă cele două tipuri de tempo utilizate simultan ajung să fie clar disociate, produc întotdeauna o puternică impresie asupra publicului. Şi în acest caz, legea contrastelor în artă îşi doveşte puterea de fascinaţie.[4]

Intenţiile (senzaţii şi sentimente)

Acest element reflectă, poate, în cea mai mare măsură, ruptura de *Sistemul* lui Stanislavski. Dacă este de acord cu maestrul său că sentimentele nu se pot comanda ci doar provoca, Cehov refuză să folosescă memoria afectivă a actorului şi pleacă de la ipoteza că unei mişcări i se poate asocia o anumită intenţie sau senzaţie, folosind imaginaţia şi nu experienţa personală.

”Uneltele care ne permit să provocăm sentimentele sunt intenţiile sau senzaţiile. Intenţiile sunt imediat accesibile- în special cele însoţite de gest. Puteţi să vă mişcaţi braţele sau mâinile imediat cu o **intenţie** de tandreţe, de bucurie, de mânie, de neîncredere, de tristeţe, de nerăbdare etc, chiar dacă nu simţiţi nici cel mai mic sentiment de tandreţe, de bucurie sau de mânie”.[5]

Această concepţie vine în flagrantă contradicţie cu *Sistemul,* care postulează că sentimentele nu pot fi jucate **în general**, nu trebuie să jucăm bucuria, tandreţea sau mânia în general, fără un motiv foarte precis şi personal care le declanşează şi le particularizează. A juca **în general**, este echivalent cu a te refugia în cele mai comune şi mai prăfuite clişee, în pedagogia stanislavskiană. Practic, dacă *Sistemul* consideră corectă doar succesiunea de la interior la exterior, respectiv gândul sau intenţia care naşte necesitatea gestului, Cehov afirmă că se poate ajunge la adevărul artistic şi plecând de la exterior la interior, de la forma care determină conţinutul. Este, probabil, cea mai *eretică* dintre ideile formulate de marele actor rus, idee care naşte şi astăzi cele mai multe suspiciuni relativ la valabilitatea teoriei sale.

”Fiecare gest, fiecare acţiune pe care o face cineva izvorăşte dintr-un anumit impuls de voinţă. **Contrariul este de asemenea adevărat: gestul făcut de actor îi poate declanşa acestuia voinţa.** Cu cât impulsul de voinţă este mai definit, cu atât gestul este mai expresiv. Dar şi cu cât este mai bine formulat gestul, cu cât este mai clar desenat, cu atât are mai multe şanse să mobilizeze voinţa, să o stimuleze şi să o susţină.”

Cehov subliniază, însă, că doar gesturile corect făcute pot trezi voinţa actorului şi că, pentru a stăpâni această tehnică, este nevoie de un antrenament specific bazat pe un set de trei tipuri de exerciţii. Exerciţiul nr.19, din *On the technique of acting,* de exemplu, propune studenţilor să îşi imagineze că sunt diverse flori (crin, violeta etc) şi să asocieze acestor imagini un gest şi o atitudine corespunzătoare. Acelaşi tip de exerciţiu de imaginaţie este recomandat a se face plecând de la aproape orice:”Fiecare frunză, piatră,

---

[4] Ibid.p.209

[5]Mala Powers,op.cit. *.p.43*

stâncă, lanţ de munţi la orizont, nori, ne vor povesti gesturile şi intenţiile care le sunt intrinseci”[6].

O etapă esenţială de antrenament pe care o propune Cehov este ca după ce actorii au găsit gesturile şi intenţiile asociate unor flori sau unor plante, după ce le-au esenţializat şi le-au adus la o formă cu adevărat expresivă şi susţinută, să le reia până când aceste gesturi stârnesc o reacţie a voinţei şi a sentimentelor. Ultima etapă a acestei serii presupune ca gesturile respective să fie doar imaginate, în deplin repaus corporal, până ce reacţia interioară de voinţă sau a unui anume sentiment este declanşată. Din experienţa mea, cele două ultime etape nu sunt folosite în pregătirea actorului român, tocmai pentru că postulatul absolut al şcolii noastre este: ***Gândul (intenţia) naşte mişcarea***. Niciodată invers.

Imaginaţia

Deşi împărtăşeşte pe deplin convingerea maestrului său Stanislavski asupra importanţei cruciale pe care o are imaginaţia în munca actorului, Cehov îi atribuie alte funcţiuni.

”Pentru artiştii cu imaginaţie dezvoltată, imaginile sunt entităţi vii, la fel de reale pentru ochii sufletului precum sunt obiectele din jurul nostru pentru ochii noştri. Apariţia acestor entităţi vii îi face să „vizualizeze” o viaţă interioară, să împărtăşească bucuria sau supărările astfel evocate, râzând şi plângând, arzând în focul aceloraşi sentimente ... Viaţa interioară a acestor imagini şi nu derizoriul extras din viaţa actorului care ar trebui să fie pus în operă şi prezentat publicului.” [7]

Exerciţiile pe care le propune Cehov sunt menite nu doar să dezvolte capacitatea actorului de a crea imagini, ci şi să îi cultive un anume instinct care să îi indice dacă deviază de la succesiunea logică a imaginilor sale. Citându-l pe Goethe, Cehov susţine că imaginaţia creatoare a actorului ar trebui să producă ***invenţii exacte.*** O parte dintre aceste exerciţii se regăsesc, într-o formulă mai restrânsă, în antrenamentul şi temele orelor de improvizaţie pe care majoritatea claselor de actorie le propun în primul an de studiu.

În concluzie, consider că metoda Cehov oferă soluţii complementare în situațiile în care care apelul la memoria afectivă este, din diverse motive, ineficient sau chiar traumatizant. De asemenea, anumite instrumente (de exemplu, gestul psihologic sau centru imaginar al corpului) pot fi foarte utile pentru marele repertoriu clasic şi romantic, ale cărui personaje eroice se pot asuma mai greu doar prin apelul la memoria afectivă a unei biografii modeste,

[6] *Michael Chekhov,op.cit.p.93*
[7] *Ibid.p.52*

cum este inevitabil cea a unui tânăr actor sau student. Explorarea și antrenarea imaginaţiei creative prin unele dintre exercițiile propuse de Mihail Cehov pot fi de folos dacă avem de jucat regine, martiri, sau prinţi malefici.

De asemenea, în crearea rolurilor comice de compoziţie, caracterizarea subtilă şi expresivă, bucuria *jocului de a personajul* pot fi cu mai mare uşurinţă atinse folosind și mijloacele puse la dispoziţie de Metoda Cehov. Așadar, reconsiderarea mai atentă a Metodei Cehov şi a posibilelor sale aplicaţii în pedagogia de teatru contemporană poate să ofere o mai bună adecvare a pregătirii actorului la diversitatea stilistică a dramaturgiei universale.

Bibliografie

Aslan Odette, *L'Acteur au XX-eme siècle*, Editions L'Entretemps, Vic la Gardiole-2005.
Aslan O.,*L'art du theatre*, Editions Seghers, Paris,1963.
Black David, *The Actor's Auditioning,* Vintage Books, 1990
Boleslavsky Richard, *Acting.The First Six Lessons,* Theatre Arts Inc., 1993.
Chekhov Michael, *To the Actor*, Harper and Brothers, New York, 1953.
Chekhov Michael *On the Technique of Acting*, Harper Perennial, Edited by Mel Gordon, Preface and Afterword, by Mala Powers, 199 1.
Chekhov Michael, F.A.Q . s, (http://www.t ctfa.**org/thirdcoast/Michael-Chekhov-fa**h**q.**tm l).
Chekhov Theatre Ensemble, New York, www.chekhovtheatre.org.
Gordon Mel, *The Drama Review,* Michael Chekhov ed., vol. 27, no. 3, Fall 1983.